



المملكة المغربية
وزارة الثقافة

الثقافة المغربية

مجلة ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة - العدد 36 - يونيو 2012 - الثمن : 20 درهما

ملف العدد

أسئلة الثقافة المغربية اليوم



عدد 36

كتاب العدد

محمد سيلا

عبد الغني أبو العزم

سعيد بنكراد

إبراهيم الحيسن

إدريس الخضراوي

حسن مودن

محمد الداوي

عادل أيت أزكاغ

عزيز أزغاي

جعفر عاقيل

عبد الكريم الطبال

الزهرة المنصوري

محمد بوجبيري

وداد بنموسى

محمد بشكار

إكرام عبدي

محمد عز الدين التازي

مصطفى يعلى

محمد غرناط

لطيفة لبصير

حسن إغلان

إسماعيل البويحيلاوي

بنيونس عميروش

إدريس الملياني

عبد الحق ميفراني

محمد بوعزة

عبد اللطيف البازي

الحبيب الدائم ربي

عبد الرزاق المجدوب



الثقافة المغربية

ملف العدد

أسئلة الثقافة المغربية اليوم



عدد 36

كتاب العدد	مختار مقال	لغة العدد
مختار مقال	مختار مقال	مختار مقال
مختار مقال	مختار مقال	مختار مقال
مختار مقال	مختار مقال	مختار مقال
مختار مقال	مختار مقال	مختار مقال
مختار مقال	مختار مقال	مختار مقال
مختار مقال	مختار مقال	مختار مقال
مختار مقال	مختار مقال	مختار مقال
مختار مقال	مختار مقال	مختار مقال
مختار مقال	مختار مقال	مختار مقال

مجلة ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة
العدد 36 - يونيو 2012

أسسها

محمد القاسمي

تولى إدارتها ورئاسة تحريرها أو تنسيق أعمالها

محمد بن شقرون

محمد بن البشير

محمد الصباغ

عبد الكريم البسيري

عبد الحميد عقار

المدير المسؤول

كمال عبد اللطيف

هيئة التحرير

سعيد بنكراد

محمد الداوي

محمد أسليم (مكلف بالموقع الإلكتروني للمجلة)

عبد الحق ميفراني (مكلف بالاتصال)

الإخراج الفني : إدريس براءة

لوحة الغلاف : الفنان الراحل محمد القاسمي

سحب : مطبعة دار المناهل

عنوان المراسلة

وزارة الثقافة

مجلة الثقافة المغربية

1. زنقة غاندي - الرباط - المملكة المغربية

الهاتف : 0537675048 - الفاكس : 0537675041

البريد الإلكتروني للمجلة

revueminculture@yahoo.fr

موقع المجلة

www.revue.minculture.gov.ma

موقع الوزارة

www.minculture.gov.ma

الإيداع القانوني : 1970/6

ISSN : 0851-366X

الافتتاحية

- 4 كمال عبد الطيف جدل في الإصلاح الدستوري

الملف: أسئلة الثقافة المغربية اليوم

- 6 تقديم
7 محمد سبيلا نظرية الحداثة والتحديث في فكر ع. العروي
14 عبد الفني أبو العزم اللغة العربية والوضع اللغوي في المغرب
22 سعيد بنكراد الرقمنة: سند محايد أم نمط ثقافي
32 إبراهيم الحيسن الحساسيات الجديدة في التشكيل المغربي
54 إدريس الخضراوي الرواية المغربية المعاصرة
66 حسن مودن الكتابة والمغامرة في القصة القصيرة بالمغرب

الدراسات

- 74 محمد الداوي تشييد نظرية شعرية موسعة
86 عادل أيت أزكاغ الآخر الضاحك وصورته في الكوميديا
101 عزيز أزغاي المغرب الفني من خلال القرن العشرين
109 جعفر عاقيل بعض مظاهر البورتريه في المغرب

الشعر

- 116 عبد الكريم الطبال هواء ساكن
120 الزهرة المنصوري أميرة الحكايا
123 محمد بوجبيري جسدي ليس لي
130 وداد بنموسي مع مرور الفراشات
134 محمد بشكار كم ساعة في الساعة
146 إكرام عبدي قصاصات غيم

5



115



البحث القصير

- | | | |
|-----|---------------------|----------------------|
| 152 | محمد عزالدين القازي | عزيز عزيز والزلال |
| 156 | مصطفى بعلی | اعتذار مؤجل إلى زمان |
| 160 | محمد غرناط | اعترافات أوديب |
| 164 | لطيفة لبصير | الدعسوقة |
| 168 | حسن إغلان | وجهان لحكاية واحدة |
| 171 | إسماعيل البويحيوي | خيوط الروح |

173



نوافذ

- | | | |
|-----|------------------|--------------------------|
| 174 | بنينونس عميروش | العمل الفني وحلقة الحوار |
| 178 | إدريس الملياني | من دروس الأدب الروسي |
| 184 | عبد الحق ميفرائي | متابعات ثقافية |

قراءات

- | | | |
|-----|--------------------|----------------------------------|
| 198 | محمد بوعزة | قراءة في الرحلة المغربية |
| 203 | عبد اللطيف البازي | قراءة في رواية البيت القديم |
| 206 | الحبيب الدائم ربي | رهان الحب لتفادي صراع الحضارات |
| 213 | عبد الرزاق المجدوب | هاجس تصنيف الشعر المغربي المعاصر |

- | | |
|-----|-----------------|
| 218 | من رفوف المكتبة |
|-----|-----------------|

218



جدل في الإصلاح الدستوري

ساهم النقاش الدائر في موضوع الدستور والإصلاح السياسي في إعادة الاعتبار للسياسة والسياسي في مجتمعنا، وكشف جوانب من التطور في ثقافتنا السياسية، كما أتاح لنا معاينة عوائق ومفارقات جديدة في فكرنا السياسي وفي مشاريعنا في الإصلاح.

سجلنا على هامش مواكبنا لهذا الجدل، اتساع درجة المشاركة في إنتاجه والتفاعل معه سلبيا وإيجابيا، كما لاحظنا تنوع وسائله وأساليبه، حيث ساهم انخراط الشباب فيه، واستخدامهم للوسائط التقنية الجديدة في التواصل التفاعلي معه، في تعزيز دوائر الوعي بأسئلة السياسة والقانون في بلادنا.

وإذا كان من المؤكد أن الدستور الجديد، يرتبط في بلادنا بسياقات تاريخية محددة، ويعبر في الآن نفسه، عن درجات تفاعل نخبنا مع التحولات الجارية في كثير من البلدان العربية، فإنه قبل ذلك وبعده، لا ينفصل عن معارك القوى الحية في مجتمعنا، من أجل تطوير صيغ التعاقد القانوني، التي تمنح مختلف الفاعلين في مشهدنا السياسي، الأصول القانونية التي تساهم في تقوية أداؤهم في مسلسل الإصلاح والتنمية وأوراشهما المفتوحة.

وهناك أمر آخر لا ينبغي إغفاله في هذا السياق، وهو يتعلق بالمنعطف الذي عرفته بلادنا منذ مطلع الألفية الثالثة، حيث انطلق مسلسل التناوب التوافقي بماله وما عليه، وبالأفاق والأمال التي دشنها في حاضر المغرب السياسي. فنحن نستطيع أن نتبين في كثير من جوانب الدستور الحالي وما صاحب عملية إنشائه من جدل، جملة من المعطيات الموصولة بالتحولات والعوائق، التي رافقت نوعيات الأداء السياسي في تجربة التناوب التوافقي.

إن مواكبة يَظْهَر لمختلف الأسئلة والمواقف التي عبر عنها الفاعل السياسي، أثناء الحملة التي صاحبت إعلان الإصلاح، ورافقت أشكال الاحتجاج التي عرفها الشارع المغربي منذ 20 فبراير الماضي، تكشف أن الدستور الجديد يضع الفاعلين السياسيين أمام مسؤوليات جديدة، ويدفعهم بمختلف توجهاتهم، لمعاينة ثم مواجهة عوائق الإصلاح وجيوبه المحافظة، وذلك من أجل مزيد من العمل على تخطي مختلف العقبات، التي ما فتئت تحول دون استكمال أوراش التنمية المفتوحة في بلادنا، قصد مواصلة استكمال بناء نقط الارتكاز التي تؤهل ثقافتنا ومجتمعنا لتلوج مجتمع الحداثة والتحديث.

إن قوة الجدل الذي صاحب مشروع إصلاح الدستور، والصورة التي تبلور بها سواء في الإعلام المكتوب والمرئي أو في الفضاء الافتراضي، وما عرفه الجدل من درجات في الانفتاح على مختلف المواقف، أنتج تحولا في ثقافتنا السياسية، ونحن نعتبر أن هذا التحول يعد من ثمار تجربة التناوب رغم كل ما يقال عنها. ففي جدل الذين عبروا عن موقفهم بنعم، والآخرين الذين تحفظوا عن بعض بنوده، أو أعلنوا بوضوح تام عدم قبول بعضها الآخر، ما يكشف جوانب من قوة هذا الجدل.

وأتصور أن علينا اليوم، أن نطور هذا الجدل بمواصلته واستكمالته بتطويره، ذلك أن معارك الإصلاح والتغيير في التاريخ تتطلب النفس الطويل، وتزداد أهمية هذه المسألة، عندما نكون على بينة من أن طموح القوى الحداثية الديمقراطية في بلادنا، يستهدف اليوم وأكثر من أي وقت مضى، بناء دولة القانون والمؤسسات.

كمال عبد اللطيف

32

محمد سبيلا
عبد الغني أبو العزم
سعيد بنكراد
إبراهيم الحيسن
إدريس الخضراوي
حسن مودن



أسئلة الثقافة المغربية اليوم

تقديم :

نقترب في هذا المحور من بعض أسئلة الثقافة والإبداع في مجتمعنا. وذلك بهدف المساهمة في الإحاطة ببعض إشكالات الثقافة المغربية المعاصرة، وتركيب ما يسعف بإمكانية قياس درجات انخراطها في التعبير عن قضايا التاريخ والوجدان في مجتمعنا.

يستوعب ملف العدد مقالة حول الحداثة في فكر عبد الله العروي، تليها مقالة تعنى بالوضع اللغوي في بلادنا، وأخرى تبحث في موضوع الثقافة الرقمية وإشكالاتها. ويتناول بعضها الآخر جوانب من تجليات الإبداع المغربي في الفنون التشكيلية والمعمار وفي الرواية والقصة القصيرة. وفي مختلف هذه المقاربات نضع اليد على بعض الأسئلة الموصولة بفضاءات الفكر والإبداع في راهن الثقافة المغربية. كما نقف على بعض الخلاصات المفيدة في باب مراكمة ما يسمح بالتفكير في درجات تطور الثقافة المغربية.

تطرح أبحاث العدد أسئلة محددة، ويتوقف معدوها أمام جملة من الخلاصات والمواقف التي تعكس جوانب من تحولات الفكر والإبداع في منتجنا الثقافي. إن إشكال الحداثة والتحديث في مجتمعنا وثقافتنا، وأسئلة الوضع اللغوي في ضوء المتغيرات الجارية في بلادنا، وكذا مؤشرات انتقال الثقافة الرقمية وكيفيات توطئتها في مجتمعنا، إضافة إلى أسئلة الإبداع في السرد وفي الفنون التشكيلية والمعمار، تعد كلها عناصر مركزية في الفضاء الثقافي المغربي، وعندما نقدم في مواد هذا الملف جوانب من معطياتها، فإننا لا ندعي أبدا أنها تستنفد أهم أسئلة الثقافة والنقد والإبداع في ثقافتنا المعاصرة. ويمكن أن نهيء استقبالا لإعداد ملف ثان في المحور نفسه، قصد تركيب علائق الثقافة بنوعيات التحول السياسي والثقافي الجارية في السنوات الأخيرة في بلادنا، وما بلورته وتبلوره من تمثلات جديدة في مستوى الفكر والإبداع، وكذا في مستوى تطور الأداء الثقافي المغربي، ومستويات تأهيله ليكون سندا فعليا لتعزيز أورشنا في التنمية، وفي استكمال مشاريعنا في الإصلاح السياسي والثقافي.

المحرر

نظرية الحداثة والتحديث في فكر عبد الله العروي

محمد سبيلا



المفكر عبد الله العروي

هيدجر أن نبه إلى أن فكر المفكر يؤول في النهاية إلى فكرة أوتيمة مركزية واحدة يدور حولها كل فكره. غير أنه إذا ما صحت فرضية أن فكرة الحداثة هي محور فكر العروي فإن هذه الفكرة لم تولد مكتملة منذ البداية بل استكملت ووطورت عبر كل مساره الفكري. وقد اعترف ذ. العروي

لقد ظل الاختيار الحداثي اختيارا فكريا صريحا وواضحا في أعمال ذ. العروي منذ لحظاته الأولى أي منذ «الإيديولوجيا العربية المعاصرة» التي هي خليل لأفكار النهضة العربية الحديثة ولدى ارتباطها بالتراث والتقليد ولدى استجابتها للأفكار الحديثة.

وقد ظل هذا الاختيار هو الخيط الناظم لكل الأعمال وفي كل المراحل الفكرية التي قطعها ذ. العروي. حتى لتبدو الحداثة وكأنها الفكرة الأساسية التي يدور حولها فكره كله والتي يتم فحصها وتقليب مختلف عناصرها وواجهها بالتدرج. وقد سبق للفيلسوف الألماني

- ثورة دينية قوامها الإصلاح الديني نزع عن الكنيسة دورها المنفرد في تأويل معنى المقدس - ثورة فكرية في مجال الإنسانيات والفلسفة قوامها تجريد العقل والدعوة إلى استخدامه الأقصى.

وهي ثورات متلاحقة ومتداخلة وهي تشكل أساس كل التحولات التي عرفت أوربا والتي يطلق عليها لفظ الحداثة هذه. الثورات امتدت تدريجيا في عموم أوربا والغرب ثم امتدت إلى العالم كله بالتدرج عبر وسائل ووسائط مختلفة من بينها الرحلات الاستكشافية والتبشيرية والاستعمار إلى غير ذلك من الوسائط.

ينظر العروبي للحداثة كفترة تاريخية وكمجموعة وقائع وأحداث ومؤسسات في الدرجة الأولى. ثم كأفكار وقيم ومثل ملحا مع ذلك على المحددات الفكرية والثقافية إلى درجة اعتبارها محددًا شرطيًا لإمكان استنبات الحداثة فيما بعد في أية رقعة من العالم.

يبلور العروبي تصورا عن الحداثة باعتبارها فترة تاريخية تتسم بالجدة والانفصال والقطيعة مع العصور الوسطى وبخاصة على مستوى الفكر.

ففكر الحداثة هو فكر الحرية، والإعمال الأقصى للعقل بمعناه النقدي، والارتباط بالطبيعة بهدف كشف قوانينها وأسرارها. وإعطاء مكانة متميزة للفرد ككائن مستقل نسبيا عن الجماعة مع ما يترتب عن ذلك من حقوق ومن حريات للفرد في إطار الدولة الحديثة كنظام عقلاني لتدبير الشأن العام استنادا على المشروعات الأرضية والتمثيلية.

وخلال تفصيله للمقومات الفكرية للحداثة يربطها بالعقلانية والليبرالية (التي يرى أنها تشكل جوهر الحداثة من حيث أنها تعبير عن

نفسه، أكثر من مرة، وبصيغ مختلفة، بهذه الحقيقة حيث يقول «أن ما كتبت إلى الآن يمثل فصولا [بالمدلولين الزمني والمكاني] من مؤلف واحد حول مفهوم الحداثة».

لكن لهذه المسألة وجها آخر هو أننا أمام رؤية أو نظرية حول الحداثة مبنوثة وموزعة في كل كتاباته. وهو ما يتطلب من أي باحث في هذا الموضوع القيام بعملية تجميع لهذه العناصر ليتأتى له تركيب الصورة الكلية المكتملة لنظرية الحداثة عند ذ.ع. العروبي.

المعالم أو العناصر الأساسية لنظرية الحداثة عند العروبي هي: مفهوم الحداثة والتحديث - الحداثة بين الكلمة والشيء - سمات الحداثة - ألياتها - مستوياتها - فواعل الحداثة - الحداثة والتقليد - الحداثة والدين - الإسلام والحداثة - عوائق الحداثة وما بعد الحداثة. والمغرب بين التحديث والحداثة...

وسأحاول في هذه الورقة أن أقدم خطاطة أولية لمعالم نظرية الحداثة والتحديث عند عبد الله العروبي عبر انتقاء أربعة عناصر.

1 - التعريفات والتحديدات المتعددة للحداثة في كتابات عبد الله العروبي

يقدم العروبي نفسه دوما كمؤرخ ويعلن حرصه وتمسكه بهاته الصفة. وهو ينطلق في تحديد الحداثة من الحداثة كواقعة تاريخية حدثت لا راد لحدوثها وهي الحداثة الأوربية التي انطلقت ابتداء من القرن السابع عشر في أوربا.

ويربطها بمجموعة من الثورات:

- ثورة اقتصادية

- ثورة ثقافية تمثلت في إحياء التراث اليوناني القديم وبخاصة في مجالي الفلسفة والقانون.

- ثورة علمية أو منهجية قوامها الملاحظة والتجربة والاستنباط والتكميم

عبدالله العروي

الايديولوجيا العربية المعاصرة



الطبعة الأولى: 1998

أمام القوة الكاسحة للحدثة ليس لنا إلا خياران : إما أن ندفن رؤوسنا في الرمال وتنزوي حتى تمر الموجة فوق رؤوسنا. وفي هذه الحالة نصبح أقرب ما نكون إلى حثالة التاريخ. وإما أن نعوم معها ونلقي بأنفسنا فيها بكل ما نملك من قوة فنكون من القوم الناجين (الفرقة الناجية) ولو في أية رتبة من الرتب (عوائق ص 23)

- الحدثة جديد نوعي فهي في الأصل والجوهر قطيعة وانفصال على كل المستويات: انفصال على مستوى الفكر بين العقل الحديث والعقل القديم، انفصال في السياسة من الشرعية التقليدية القائمة على الولاء إلى الشرعية الحديثة القائمة على التمثيلية والانتخاب والنظام الديمقراطي. وانفصال في السلوك الفردي من الفرد المندمج كلية في الجماعة إلى الفرد ككيان مستقل نسبيا في آرائه وأفكاره واختياراته ومواقفه.

- الحدثة كسيرورة عقلنة شاملة ومتواصلة على كل المستويات. عقلنة سلوك الأفراد عبر المدرسة والمعمل والمتجر والوظيفة والأسرة.

منطق العصر) والنفعية والبراغماتية. كما يربطها بأفانوم الأقيانيم أي التاريخانية.

يوجز العروي هذه السمات الفكرية التي جعلها بنية تاريخية وفكرية مختلفة نوعيا وجذريا عن التقليد حيث يقول أنها «تنطلق (الحدثة) من الطبيعة معتمدة على العقل. لصالح الفرد. لتصل إلى السعادة. عن طريق الحرية» (ع. العروي: العرب والفكر التاريخي. الدار البيضاء 1998 ص 108)

فالتبيعة والعقل والفرد والحرية هي عناصر هذا النموذج المثالي الذي يمثل الحدثة.

II - سمات الحدثة ودينامياتها

يتحدث العروي عن الحدثة من حيث هي مجموعة سيرورات :

- الحدثة كحركة كاسحة مكانيا أي كحركة دينامية ذات قدرة قوية على الانتشار أفقيا وعموديا داخل المجتمع الواحد. فالحدثة هي بمثابة دينامية شاملة تطال كل قطاعات المجتمع من الإدارة إلى المدرسة إلى الأسرة...
- الحدثة كحركة متواصلة زمنيا أي لدينامية تاريخية لا يمكن إيقافها. فحتى في المجتمعات الحديثة أو المتقدمة يتحدث عن تحديث الإدارة وتحديث الاقتصاد وتحديث السلاح... إلخ إذ ليس هناك «حدثة تامة» أو ناجزة أو نهائية فالحدثة في هذا المعنى عبارة عن عملية تحديث مستمر ولا يتوقف.

- الحدثة كسيرورة تاريخية كونية من حيث أنها واقعة تاريخية حدثت في بقعة من العالم ثم اتجهت إلى أن تتعمم وتشمل كل الفضاءات الجغرافية والثقافية على مستوى العالم كله وهي سيرورة لا يمكن مقاومتها أو الوقوف ضدها يقول العروي: «الحدثة موجة (عارمة أو كاسحة) العوم ضدها مخاطرة» (عوائق التحديث ص 23)

من حيث هيمنة الأورثودوكسية والتأويل السنني عليه كما قام بذلك في كتاب «السنة والإصلاح» الذي هو مساهمة العروفي في تحليل ونقد العقل العربي الإسلامي.

- يوسع العروفي تحليله لمعالم الحداثة والتحديث من خلال إبراد سمات جزئية وتفصيلية يسميها مؤشرات التحديث. ففي محاضرة ألقاها في مدريد سنة 2007 تحت عنوان: «حديث المغرب: الكلمة والشيء» يورد العروفي عدة مؤشرات أخرى للتحديث مثل:

- التحكم في وتيرة النمو السكاني

- تطوير وتنويع الاقتصاد

- التزايد المستمر للاستهلاك

- توسع دائرة الحقوق... إلخ

وبإمكان الراصد أن يتلقت العديد من المؤشرات التفصيلية الأخرى الواردة في بعض التعليقات أو الاستجابات لتوسيع دائرة المؤشرات العملية أو الميدانية الشاهدة على الحداثة.

III - عوائق التحديث

يتحدث العروفي عن الحداثة بما يشبه كونها قدرا تاريخيا لا راد له. ويصورها كموجة عارمة وكقوة لا مجال للإفلات من تأثيرها ولو بمحاولة رفضها أو الاحتماء منها. لكنه مع ذلك يفكر في المقاومات والتحيايلات الإرادية وغير الإرادية وفيما يسميه بالعوائق التي تواجه هذه الموجة الكاسحة.

أكبر عوائق التحديث في نظر ذ. العروفي هو الاختيار التقليدي الواعي بذاته وبأهدافه. أي ذاك الذي ينكر الحداثة ويستنكرها ويدينها ويعتبرها نشازا ومروقا وجهالة يتوجب على روادها -الذين هم في نظر هذا الاتجاه ضحاياها- إعلان التوبة عنها والعودة إلى الجادة أو السراط المستقيم.

ونظام العمل وتوزيع الزمن والعقلنة مجال الثقافة والفكر.

العقلنة كتنظيم أو ترتيب حسابي لعلاقة الغايات بالوسائل في التصور الفيبري يعني التأطير والضبط العقلاني لسلوك الفرد وتنظيم المؤسسات والمهن والقطاعات الاجتماعية والإنتاجية والتدبيرية من طرف الدولة.

وهنا تتعين الإشارة إلى أن العروفي بكل للدولة دور الضبط العقلاني لكل المؤسسات والممارسات الاجتماعية ومن ثمة فهو يسند لها دورا أساسيا في عملية تحديث المجتمع وعقلنة نشاطاته المختلفة.

هذا هو المستوى الأول للعقلنة في تنظيرات العروفي إلا أن المفكر يتحدث عن معنى آخر أو عن مستوى آخر من العقلنة عندما يتعلق الأمر بمجال الثقافة والفكر حيث يتجاوز المفهوم الأداتي أو الوظيفي أو الحسابي لفيبر للحدوث عن مستوى آخر للعقلنة هو أقرب ما يكون إلى العقلانية بمعناها الفلسفي.

فإذا كانت العقلنة في منظورها الفيبري تعني التنظيم الحسابي والترتيب والتدبير والتقني والشرعنة وتنظيم العلاقات الاجتماعية (العروفي: مفهوم الدولة ص168) فإن العقلنة في مجال الثقافة والفكر تعني الانتقال من منطق الفكر إلى منطق الفعل. ومن عقل النص إلى عقل الحس. ومن منطق الاسم إلى منطق الفعل. أو من عقل المطلق إلى عقل الوقائع.

هنا بالتأكيد يوسع العروفي مفهوم العقلنة ويقاربه من مفهوم أو مدلول العقلانية بما يفتح الباب أمام تحليل مفهوم العقل في الثقافة العربية الإسلامية الكلاسيكية ومظاهر قصوره وضرورة نقد «العقل» التقليدي

هذا العائق في نظر العروي هو أقوى وأعتى العوائق لأنه متولد عن إعادة إنتاج الثقافة التقليدية لذاتها باستمرار وبشكل متواصل بعيدا عن أية مراجعة أو نقد ذاتي وبعيدا عن أي مجهود لاستيعاب مضمون. وهو بكل أمر هذا الاتجاه إلى دينامية وقوة الحداثة ذاتها.

المستوى الثاني من العوائق هو العوائق المرتبطة بالثقافة السياسية التقليدية القائمة على الولاء وطاعة أولي الأمر باعتبارهم ظل الله في الأرض والمؤسسات المجسدة لهذه التصورات.

الصنف الثالث هو العوائق

الاجتماعية المؤسسية التقليدية التي تكبل الفرد وتحول بينه وبين التحرر من أسر البنيات التقليدية كالعشيرة والقبيلة والأسرة التقليدية والشرف...

- هناك كذلك عوائق فكرية أو إبستمولوجية أو منهجية تتمثل في رفض منطق العلم ومنطق البحث العلمي ومناهجه القائمة على الملاحظة والتجربة والاستقراء والتكميم وتقديم الفرضيات والاختبار... وذلك مقابل اللجوء إلى الحلول أو التأويلات الغيبية في كافة مجالات الحياة الاجتماعية.

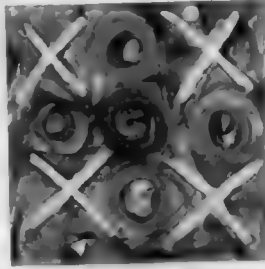
وهذه العوائق التي تترصدنا إما على شكل مؤسسة أو عادة أو رأي شائع أو نكتة أو حكمة. أو مثل وفي كل مجالات الحياة الاجتماعية: في الاقتصاد، في السياسة، في الإدارة، في العقيدة، في الجماعة، في المهنة أو الحرفة أو

الوظيفة، في الحزب، في المدرسة، في المكتب، في المتجر، في القانون، في العادات السلوكية، في المصطلحات والكلمات المتداولة والأفكار الشائعة لتؤطر تأطير كلياً تصوراتنا وتصرفاتنا.

يود العروي من خلال ذلك أن يشير إلى أن الانخراط تاريخيا في الحداثة لا يعني الاندراج الأوتوماتيكي الكامل فيها بل إن المرء معرض لصراع قوي اليوم بين قوى التقليد وقوى الحداثة مركزا في خليله على الدور القوي للبعد الثقافي في هذا الصراع.

عبد الله العروي

من ديوان السياسة



الزيت: لثاني العروي

IV - الحداثة وما بعد

الحداثة

يوجه العروي انتقادا لاذعا للمثقفين العرب والمغاربة الذين يتهافتون تهافتا على «ما بعد الحداثة» «دون كبير تمحيص» وذلك بسبب عدم الوعي بخصوصية وسمات الشرط التاريخي. يعتبر العروي أن ما بعد الحداثة هي «ردة فعل ضد الحداثة» (لاحظ استعماله للفظ ردة بدل رد فعل) لأنها تقوم على تصورات مناقضة لتصورات الحداثة.

- فالحداثة تعتبر التاريخ سيروية موضوعية وصيرورة وحتمية في حين أن ما بعد الحداثة تعتبر التاريخ وهما.

- والحداثة تعتبر المجتمع نظاما معقلنا في حين تعتبر ما بعد الحداثة المجتمع قهرا أو نظاما قمعيا مدافعة عن تصور فوضوي للمجتمع.

- والحداثة تعتبر الدولة نظاما يقوم على المشروع الديمقراطية التمثيلية وعلى احتكار

صيرورة الواقع الاجتماعي. نسبة الحقيقة المجردة. إبداع التاريخ. جدلية السياسة تلك هي معالم الفكر العصري وقوام المجتمع العصري» (العروي: الأيديولوجيا العربية المعاصرة. مقدمة الطبعة العربية ص 16 بيروت 1979).

يعرض العروي نظريته حول الحادثة من خلال ضوابط فكرية يظل ملتزما بها. فهو بحكم التزامه واعتزازه بكونه مؤرخا أو مؤرخا/مفكرا أو مفكرا/مؤرخا يظل متمسكا بالحدود والمصطلحات والمفاهيم التاريخية والسوسيولوجية والأنثروبولوجية. ويحرص على عدم الخوض في نقاشات فلسفية هي أقرب ما تكون إلى مشاغل الفيلسوف المحترف. فهو يتحدث مثلا عن الفرد والفردانية كمقوم أو مكون أساسي من مكونات الحادثة لكنه يتجنب الخوض في النقاش الفلسفي الذي يتحدث فيه الفلاسفة عن نفس الموضوع لكن بمصطلحات وبرؤى أخرى أي بمصطلح الذات le sujet والذاتية من حيث هي أساس ومرتكز subjectum في الفكر الحديث. وعن العلاقة ذات/ موضوع (sujet/objet) من حيث أن هذه العلاقة هي الأساس الإستمولوجي والفلسفي للفكر الحديث. وكذا عن الذات كإرادة سيطرة تركز إرادة قدرة لدى الإنسان للهيمنة على الموضوع الطبيعي والإنساني لتسخيره. وكذا عن الأساس الميتافيزيقي للعصور الحديثة والمتمثل في تصور معين للذاتية الإنسانية كعقل وإرادة. وفي تصور معين لمعنى الكينونة في علاقتها بالكائن. أو بتصور معين للحقيقة كيقين للذات إلى غير ذلك من القضايا التي يبدو أنها أقرب ما تكون إلى النقاش الفلسفي الخالص.

ونفس الأمر بالنسبة لما بعد الحادثة فهو لا يوجه نظره لخلفياتها الفلسفية من حيث أنها نقد للحادثة باعتبارها عبادة للعقلانية. ونقدا

العنف بغاية تنظيم وتدبير الشأن العمومي في حين تعتبر ما بعد الحادثة الدولة قمعا. وبذلك تبدو ما بعد الحادثة وكأنها «هدم» للحادثة لأن هاته في نظر رواد ما بعد الحادثة هي السيطرة المتطرفة للعقل والعقلانية الأداتية. وهي أساس الأنظمة الشمولية.

وإذا كان للمثقفين في الغرب العذر في انتقاد الحادثة والدعوة والتنظير لما بعد الحادثة لأنهم عاشوها واستفادوا منها لمدة ثلاثة قرون وفي إطارها حققت بلدانهم الكثير من التقدم فلا عذر للمثقف العربي أو المغربي في رفض الحادثة لأننا في بداية الانخراط فيها ولأننا نحن المستفيدون منها بالدرجة الأولى ولنسنا ضحاياها. ولأننا عندما نلتفت حوالينا فإننا نجد أن ما يحيط بنا هو ما قبل الحادثة.

فالحادثة هي الثورة الصناعية. وهي سيادة العلم والمنطق العلمي في طريقة التفكير. وهي الأداء الديمقراطي في مجال السياسة وتدبير الشأن العام.

والخلاصة التي ينتهي إليها العروي بحسب هي أن المناداة بما بعد الحادثة هو في نظرة ردة أو ردة عن الحادثة و«هدم» لمنجزاتها ومكاسبها. (العروي: تأصيل علوم الاجتماع: المقارنة والتأويل. مجلة مقدمات. الدار البيضاء ص 6).

وهنا أيضا يتجلى العروي الذي نعرفه منذ «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» رائدا ومنافحا حداثيا صلبا لا يلين كما أعلن ذلك فيما استسمح ذ. العروي بتسميته مانيفيست الحادثة والذي يقول فيه:

«نودع المنطلقات جميعها. نكف عن الاعتقاد أن النموذج الإنساني ورائنا لا أمامنا. وأن كل تقدم إنما هو في جوهره تجسيد لأشباح الماضي. وأن العلم تأويل لأقوال العارفين. وأن العمل الإنساني بعيد ما كان ولا يبدع ما لم يكن [...]»

وختاما نحن أمام نظرية حدثية للحدث
نظرية متكاملة ومتعددة الجوانب وتعتبر بصراحة
عن إرادة الفكر ومن ثمة عن إرادة النخب
العصرية العربية والمغربية في الخروج من إصار
التقليد والتقليدانية والمجتمع التقليدي والفكر
التقليدي إلى ثقافة الحدث التي هي ثقافة
العصر والشرط المؤطر للعصر.

مراجع :

- * مؤلفات العروي الفكرية بالعربية والفرنسية
- الدراسات الجادة حول فكر العروي
- د. محمد الشيخ: الحدث في الفكر المغربي.
الرباط دار الزمن 2005.
- د. محمد الشيخ: رهانات الحدث. دار الهادي
بيروت 2007.
- د. محمد الشيخ: جاذبية الحدث ومقاومة
التقليد. دار الهادي بيروت 2005.
- * مقالات محمد أندلسي
- بنسند وقد الحدث (الشبكة)
- اقول المتعالي (الشبكة)

لها وباعتبار الانحياز إلى الأنوار والحدث والعقل
إلى تقليد قار وبالتالي محافظ. ومن حيث
اعتبارها للحدث ميتافيزيقا جديدة تصور
الحدث كعقلانية ظافرة وكتحرر جذري وكذاتية
إنسانية شفافة في مجتمع طافح بوعود
العقلانية والحرية والحقيقة. وكذا إضفاؤها
لصبغة المطلقة والنهائية على ذاتها من
حيث أنها قطيعة جذرية حاسمة ونهائية مع
الماضي والتراث والتقليد في حين أنها هي ذاتها
مروية كبرى لها أوامها وأساطيرها الخاصة
بها. وكذا اعتبارها لذاتها عصر الجدة المطلقة
والاختلاف الجذري مع الماضي وأنها ليست مجرد
حقبة من حقبة التاريخ بل هي جوهر التاريخ
ونتيجه النهائية.

قد يرد الأستاذ العروي بأن مثل هذه القضايا
وغيرها تدخل في باب النقاش الفلسفي
الاحترافي الذي تظل همومه هموما فكرية في
حين أنه يعرض ويحلل مسألة الحدث من خلال
الواقع التاريخي العيني والحاجة التاريخية ومن
منظور الحتمية التاريخية.

اللغة العربية والوضع اللغوي في المغرب

أسئلة ومواقف

عبد الغني أبو العزم

ثرائها الفاحش. على حساب مصالح مجموع الشرائح الاجتماعية.

بدهي في تاريخ الشعوب أن تُحَدِّثَ كل انتفاضة أو ثورة حَوَلات عميقة في بنية مجتمعاتها وتصوراتها وأهدافها ورغباتها. وفي هوية ثقافتها ولغتها أو لغاتها. وهذا ما يفرض في أن واحد لحظات للتأمل في مسارها التاريخي. ومجمل العوائق التي حالت دون نهضتها وانتكاساتها الموحقة. وأسباب تخلفها عن سياق العصر. لتتكبَّ بتفكير سليم وجديد مغاير لتحليل كل الممارسات السابقة العوقة لتطورها وتقدمها. حيث

تعيش أقطار العالم العربي بكل طوائفه وأعرافه. سواء في شمال إفريقيا أو في الشرق الأوسط أو في الخليج. منذ بداية هذه السنة حَوَلات اعتبرها أكثر من ملاحظ أنها كانت فجائية بزخمها وقوتها. وذلك بفضل ديناميكية الشباب الذي حرك أوارها؛ إلا أن المتأمل في دوافعها لا يمكن إلا أن يقر أنها صرخة منطلقة من تراكم الخيبات والأمراض الاجتماعية المتفشية في جسم المجتمعات المذكورة. وما عاشته من نكسات وهزائم في ظل أنظمة تسلطية لم يكن همها الأساسي إلا مراكمة الثروات وتوظيف اقتصاد البلاد لتنمية قواعد

الاستجابة للمطالب اللغوية التي تم التعبير عنها شفويًا أو تنظيرًا أو علميًا، أو من منطلق لغوي صرف خلال الأشهر الأخيرة، بغض النظر عن خلفياتها الإيديولوجية أو اقتناعاتها الفكرية.

ما يلاحظ في ضوء جل الكتابات التي تناولت المسألة اللغوية سواء ما تعلق منها بوضع اللغة العربية، أو اللغة الأمازيغية، أنها اتسمت بالعنف والعنف المضاد والإثارة والتوتر، وتغيب ما هو موضوعي على حساب ما هو ذاتي، دون مراعاة القواسم المشتركة حضارة وتاريخاً ولغة، ودون مراعاة المصلحة الوطنية، ودقة المرحلة التي تتطلب حواراً وطنياً من أجل رؤية مستقبلية على قاعدة التوافق الإيجابي، مهما كانت الصيغة المرتقبة لما سيكون عليه وضع اللغات الوطنية في الدستور المغربي القادم، لأن ما هو أساسي هو الحفاظ على التوحد والوحدة في ظل الاختلاف والتعدد.

تؤكد أغلب الدراسات السوسiolغوية بما فيها أبحاث الاقتصاديين أن من مظاهر تخلف عدد من المجتمعات في العصر الحديث يكمن في تعثر لغاتها الوطنية وإقصائها من التداول المعرفي والعلمي والتكنولوجي. ولقد أسهمت المرحلة الاستعمارية بمخططيها ومفكريها في ترسيخ الرؤية الدونية للغة العربية في علاقة وطيدة بالأهداف المحددة والمقررة، إذ كانوا يرون في اللغة العربية عامل توحد وتوحيد، لا على مستوى المجتمع المغربي فقط، بل في علاقته الوطيدة بمجتمعات الشعوب العربية، وهذا ما تزرخ به جل الكتابات الاستعمارية في مجال اللغة، وتدخل في سياق الفكر اللغوي الأوروبي، من منطلق نظرية عنصرية شوفينية تقسم اللغات العالية إلى مراتب، لغات لا تملك أي بنية نحوية، ولغات تستعمل لواحق، ولغات صوتية.

ينصب على التربية والتعليم ومستوى المعارف والعلوم، وكيفية تطويرها لجعل التغيير يستند إلى ركائز علمية من أجل تدبير سليم للانتقال إلى مرحلة جديدة لا يستقيم عودها إلا بتغيير جذري، لا في المفاهيم فقط، بل وفي العقليات والذهنيات والممارسات المتخلفة.

منذ خطاب جلالة الملك في التاسع من شهر مارس، الذي يؤرخ لبداية مرحلة التغيير، لم يعرف سقف المطالب إلا صعوداً، ولم يتوقف بعد، ويمكن القول إنه ولأول مرة في تاريخ المغرب الحديث، اندفعت الآراء والأفكار في الساحة الوطنية بشكل غير مسبوق لتعبر عن اقتناعاتها وتوجهاتها، حيث اختفت اللغة الخشبية المعهودة ليتم التعبير عن مكامن الضعف والخلل بصراحة مطلقة، مما يعد مكسباً وطنياً يسجل للتاريخ.

لقد جاء الخطاب ليدشن عهداً جديداً على قاعدة رؤية جديدة لمواد الدستور من حيث المضامين والمحتوى والتوجهات، ومن دون تكوين مجلس تأسيسي؛ أعتبر شخصياً أن الأوراق التي قدمتها الأحزاب السياسية والنقابات وجمعيات المجتمع المدني، على اختلاف مشاربها تعد بديلاً عن أي مجلس تأسيسي، لأنها تعبر عن الإرادة الشعبية التي ظهرت مطالبها المشروعة في الشارع وليست في الأقبية أو الكواليس، ولم يعد الآن أمام اللجنة الدستورية وخبرائها والقانونيين إلا صياغتها في أفق ترسيخها في مواد واضحة غير قابلة للتأويل، وهذا هو المنتظر.

بعد هذا التقديم الذي يندرج في صلب الاهتمامات الراهنة، أعود لما هو مرتبط بهذه الورقة العلمية وهو من جملتها، أي المسألة اللغوية ووضع اللغات الوطنية، والإشكالات التي تطرحها لمغرب الغد، وكيف يمكن ضمان

العنصر العربي. ويمكننا أن نستعمله ضد المخزن نفسه».

تبدو المفارقة العجيبة بين موقف مرسى ودومنييس. فالأول يرى أن لا مكان لتعايش لغتين لمسيرة الحضارة. بينما الثاني يسعى لإحياء لغة وطنية لا لدعمها. بل لخلق نزاع داخلي وسط المغاربة من جهة. ووضع سلطة المخزن على حد قوله في مآزق سياسي من جهة أخرى. ولم يكن يعني هذا الأخير تاريخياً وحضارياً أن التعايش هو الممكن والقابل للحياة في ظل المكونات الحضارية. وأن التعدد اللغوي من مقومات المجتمع المغربي وهويته الأصيلة.

ما المقصود بالهوية الأصيلة؟

ما يميز المجتمع المغربي هو تعدد منابع ثقافته وتنوع لغاته الوطنية: الأمازيغية بتشكلاتها. والعربية الوافدة والحاملة معها لرسالة الإسلام لتصبح إرثاً مشتركاً بين سكان بلدان شمال إفريقيا

التي لم تكن تفصلها حدود سياسية. وساهم هذا الإرث إلى حد بعيد في ذوبان الفوارق الإثنية حيث صار التشبع باللغة العربية والتكوين نحواً وصرفاً وبلاغة وثقافة قيمة مضافة أدت إلى ظهور فقهاء وعلماء وفلاسفة وشعراء وكتاب وسياسيين أمازيغ. وقد أبدعوا فيها إبداعاً فاق متكلميها وناشريها في أغلب

وبهذا التصور تحتل اللغة الهندوالأوروبية قمة الهرم على حد تعبير جورج مونان (George Mounin) في نقده لهذه الرؤية التي استطاعت أن تستمر خمسين سنة على الأقل. إلا أن خيوط شعاعها لا يزال حاضراً على الآن.

يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى كتاب لوي جان كالفي (louis jean calvet) (اللغة والاستعمار) لاستكشاف مدى الاحتقار لكل

اللغات الوطنية وفي مقدمتها اللغة العربية. وتعد مقولات وليام مرسى حول مفاهيمه للغة العلم والحضارة والحداثة نموذجاً. إذ لم يكن يقبل حتى بالازدواجية اللغوية وهذا ما أكده بقوله: «إنه لمن العسير والمتعذر أن نتعايش لغتان حضارتان لفترة طويلة في بلد واحد. وليس من المنطق أن

يستمر هذا الواقع». في الوقت ذاته كان جون دوفري دومنييس في أطروحته «عمل فرنسا في المغرب» يقول بصريح العبارة: «من الخطر أن نترك كتلة ملتحمة من المغاربة تتكون ولغتها واحدة وأنظمتها واحدة. لابد أن نستعمل لفائدتنا العبارة القديمة (فرق تسد). إن وجود العنصر البربري (هكذا) هو آلة مفيدة لموازنة



التاريخ المتجلية في الدفاع عن الأرض، والقيم المشتركة، منذ المعارك الأولى لنشر الإسلام إلى معركة الاستقلال والدفاع عن حوزة الوطن. عندما أسأل من أنا ؟ فالإجابة التلقائية والعفوية أني مغربي، وهذه المغربية هي جوهر الهوية التي تحكم علاقتي بالآخر، بغض النظر عن اللغة التي أتكلمها، فالهوية بهذا المفهوم جماعية إلا أنها لا تنكر للخصوصيات والاختلاف وحسب طبيعة المجتمع ومكوناته. يقودني هذا المدخل للحديث عن وضعية اللغتين الوطنيتين العربية والأمازيغية باعتبارهما من مكونات الهوية المغربية.

اللغة العربية

لقد أسهمت اللغة العربية في المغرب عبر تاريخها الطويل في تكوين رؤية ثقافية وحضارية عن العالم بأدب وفكر مكتوبين وبأشكال مختلفة، لا في ارتباطها فقط بالمحيط المغربي، بل بالجغرافية الواسعة للأقطار المتكلمة باللغة العربية، وما هو أبعد منها. تجاوزت بها حدود الإقليمية والإثنية، وشكلت بذلك هوية ثقافية استوعبت الثقافات المحلية دون إلغائها، ودون المس بالمعتقدات (أقصد هنا أقطار الشرق العربي التي حافظت على ديانتها المسيحية) وتقاليد الخصوصية؛ وهذا ما يفسر الانفتاح على تعلمها والتكوين بها، والدفاع عنها. يمكن الإشارة هنا إلى أن أهم السمات التي أدى إليها هذا الانفتاح هو إحداث تأثيرات مشتركة وتداخلات تشابكت معطياتها التاريخية لإضفاء الشرعية على ما هو قائم ومتداول وموافق للطموحات الآنية.

عندما يتأمل المرء أوضاع اللغة العربية في مغربنا قبل الحماية وما بعد الاستقلال، فإن أهم ما يلاحظ هو حالات الإقصاء والتهميش، ووجود

البقاع. من هذه الوجهة يمكن القول إن هوية جديدة قد تشكلت عبر التاريخ، دون التخلي عن اللغات الأصلية التي ظلت متداولة شعبياً بكل لهجاتها، إلا أنها لم ترق إلى المستوى العلمي والأدبي الذي يهيئها لمسايرة اللغة العربية الوافدة. مع العلم هنا أن الأمر لا يتعلق بذات اللغة الأمازيغية، بل بأصحابها الذين لم يهتموا بآلياتها اللغوية، إلا أنهم حافظوا على أدبياتها، كما لا يمكن الحديث هنا عن اكتساح لغوي ما دام قد صار اختيارياً، فرضه الوازع الديني لكونه أصبح بدوره مشتركاً، ولم ينشأ عن هذا التوجه أي تنازع لغوي يذكر. والتاريخ اللغوي في المغرب لا يتحدث عن وجود نزاع أو صراع بين اللغات الأصلية، وما هو وافد، إذ ما يلاحظ هو وجود رغبة ملحة وهادفة للتضلع في اللغة العربية وثقافتها والذهاب إلى روافدها الأصلية للمزيد من المعرفة اللغوية والأدبية لترسيخ هوية جماعية مكتسبة، تقود إلى التوحد، وتراكم المعارف في إطار ما يعرف بالغرب الإسلامي، والإنجازات المrapبية والموحدية علامات بارزة في هذا الصدد، مما يجعلنا نردد بمنظار المرحلة قوله ابن خلدون: «إن غلبة اللغة بغلبة أهلها، وإن منزلتها بين اللغات صورة لمنزلة دولتها بين الأمم».

لم تكن لتحديث هذه الغلبة لولا التمازج بين مجمل العناصر التي استقرت بأقاليم البلاد بجهاتها الأربعة، مما فرض تاريخياً الانصهار والتوحد. وأصبح العامل الديني يشكل قاعدة مشتركة بينهم، مما ساعد على اختفاء الانتماء العرقي ليحتل مكانه الانتماء الوطني في كل المواقع الجغرافية المحددة لعالمه. نتج عن هذا التمازج والانصهار الاختلاط الإيجابي بين العناصر الأمازيغية المعربة والعرب المتمزغة، وهذا ما كَوَّن طبيعة الهوية المغربية عبر

التوجهات من أعطاب. لا على مستوى التعليم والتربية فقط. بل في كل ما يمس مجالات التنمية والإنتاج الوطني.

وبالمقابل إن التحولات العلمية والتكنولوجية التي يعرفها العالم لا تنحو فقط إلى تعلم اللغات واكتسابها للانفتاح على عوالم الكون المعاصر. بل أدت أيضاً إلى التشبث بقيم المواطنة والتحرر والوعي بأهمية اللغات الوطنية. إذ لا نهضة مجتمعية وإبداعية وعلمية من دونها للحفاظ على الوحدة الوطنية وهويتها. ولما يشكل وجودها من ثقل تاريخي وحضاري.

وإجمالاً يمكن القول ونحن نعيش عصر التحولات إن الاختيارات السياسية ذات الطابع الوطني والمطروحة حالياً على بلادنا ليس أمامها إلا التأكيد على ما يدعم السيادة الوطنية وترسيخ هوية مواطنيها وكرامتهم. والدولة في هذا المضمار أمام مسؤولية تاريخية لبلورة الاختيارات السياسية المعبر عنها للحفاظ على الوحدة الوطنية فيما يتعلق بالمسألة اللغوية وفي مقدمتها تفعيل اللغة الرسمية للبلاد بجانب اللغات الوطنية في أفق دسترتها بما يحافظ على الوجود في مختلف ميادين المعارف والتعليم والإعلام والفنون والحياة العامة.

اللغة الأمازيغية

تعتبر اللغة الأمازيغية من مكونات المشهد اللغوي المغربي والهوية الوطنية لما تشكله جغرافياً من حضور يشمل منطقة الريف التي تتكلم الريفيّة. ومنطقة جبال الأطلس المتوسط التي تتكلم تامزيغت. ومنطقة الجنوب وجبال الأطلس الكبير التي تتكلم تاشلحيت. هذا بالإضافة إلى الأقاليم الصحراوية التي تتكلم الحسانية؛ وبمحاذاة هذه اللهجات سادت اللهجة العامية المغربية المكتسبة بكل

جوقة بنغمات متشابهة لإبعادها عن المنظومة التعليمية وتوسيع نطاق العداءات. وإحداث عن سوء نية أعطاب وثرغرات في أي مشروع يراد به النهوض باللغة الرسمية للبلاد. ويتداخل في هذه الجوقة ما هو مؤسسي/ الدولة. وما هو نخبوي في ارتباط وثيق بثقل توجهات الحماية وأهدافها. فهي لم تخلف فقط استمرار العداء في أفق تقليص دورها وفعاليتها. بل تغذت بإرثها الذي استبد بأكبر عدد من الرموز الوطنية. وهذا ما يفسر التخبط اللغوي المقصود سواء في مشاريع التعريب التي لم تكن تعتمد أي تخطيط علمي. أو المشاريع ذات الارتباط بالتعليم في جميع مراحله.

لن أقف عند مختلف التجارب المرجلة. التي عرفها المغرب في مجال التعليم أو تعريب الإدارة خلال خمسين سنة. ما دام الميثاق الوطني للتربية التكوين (1999) انتهى إلى مجموعة من الخلاصات والقرارات التي لم تعرف بدورها طريقها إلى التطبيق. وبالأخص ما يتعلق باللغة العربية. وهنا يكمن إشكال الأزمة التي نعاني منها مع العلم أن الدستور المغربي ينص بأنها اللغة الرسمية للبلاد.

يمكن أن نتحدث عن الهدر الزمني بدلاً من الحديث عن الهدر المدرسي. هدر تقف وراءه نيات مبيتة. عندما بدأ الحديث مثلاً عن تعويض اللغة العربية الفصيحة بالعامية. إلى درجة أن هناك من يدعو إلى ترسيمها لتصبح مادة للتعليم والتربية في المدارس. أي العودة إلى آراء المستشرقين منذ القرن التاسع عشر.

لا يقف الأمر عند هذا الحد. بل يمتد إلى إظهار أن اللغة العربية غير مؤهلة للممارسة التعليمية والعلمية. وذلك لإحلال مكانها ازدواجية مشوهة. تبعد المغاربة عن هويتهم وخصوصيتهم. فضلاً عما تؤدي إليه هذه

من مكونات الحضارة والثقافة المغربية. لقد تبلور هذا الوعي بامتياز في الساحة السياسية والثقافية، ولم يعد أحد ينازع في أحقية اللغة الأمازيغية وثقافتها في الوجود، وكذا إدراجها في المنظومة التربوية والتعليمية، والسعي الحثيث لتحل مكانتها في الفضاء الإعلامي السمعي والبصري، مما يساعد على إشعاعها في المجال الاجتماعي.

لقد خطا المعهد خطوات متوالية لتأهيل اللغة الأمازيغية خلال عشر سنوات في إطار تنميطها وتوحيدها ومعيرتها، وأهل المعهد يعترفون في أن بأنهم يعتمدون مقارنة علمية تقوم على مبدأ التدرج، وتدبير التنوع اللغوي للنهوض بها في التعليم، وأمامه إشكالات كما يقرون بذلك، تتلخص فيما يلي:

- الحاجة إلى وضع مخطط استراتيجي وطني لتدبير تدريس الأمازيغية.

- أجراء النصوص التنظيمية الخاصة بالتدريس والزامية تطبيقها.

- تحقيق المبادئ المرتبطة بمنهاج تدريس الأمازيغية وخاصة مبدأ التعميم الأفقي والعمودي ومبدأ التوحيد.

- إيجاد مناصب مالية للأطر المكلفة بتدريس الأمازيغية في كافة مستويات التعليم.

كل هذا الإشكالات لا تزال مطروحة، وأعي أن فترة عشر سنوات غير كافية لتهيئة لغة في مرحلة انتقالها من الشفوية إلى الكتابة، ثم لتصبح لغة التعليم والتربية والعلم والحضارة وهي بذلك تحتاج إلى جهود مضاعفة باعتبارها لغة وطنية، وتوفير كل الشروط الموضوعية لتحل مكانتها بجانب اللغة العربية؛ وهذا ما يجعلني شخصياً أقدر الظروف الأتية بتكالييفها وإرهاصاتنا، وأي تنصيب في موضوع الدستور عليه مراعاة هذه الإشكالات وكيفية التغلب

تنوعاتها من اللغة العربية الفصحى لتصبح بدورها قاسماً مشتركاً بين مجموع الشرائح الاجتماعية.

تعد هذه اللهجات تاريخياً من اللغات الوطنية، ومن معالم الوجه الحضاري للمغرب مترسخة في الذاكرة الشعبية، مما أهلها أن تحافظ على وجودها بكل تصوراتها وتمثلاتها أدباً وتراثاً، وبشكل استمرارها عبر القرون قيمة مضافة لأوجه الثقافة المغربية؛ إلا أن هذه اللهجات لم تتمكن من مسيرة التطورات اللغوية، بسبب غياب البحث اللساني القادر على معالجة آلياتها اللغوية - في سياق تطورها التاريخي - نحواً وصرفاً ومعجماً، إذ ظلت متداولة في محيطها الشعبي الذي حافظ على تراثها شفويًا، مع وجود مخطوطات كثيرة بالحرف العربي.

يمكن القول في هذا الصدد إن هذا العطب اللغوي في آليات اللهجات الوطنية لم يكن ليحول دون الدعوة إلى إحيائها وتنميطها أو معيرتها، لا في ضوء دراسات لسانية أو سوسiolسانية حديثة، بل في مجال كل الأبحاث الحقوقية والاقتصادية التي عرفها القرن العشرون، وبداية هذا القرن بكل تحولاته، حيث أضحت اللغات الوطنية من ركائز الهوية جماعياً أو فردياً، إثنياً أو وطنياً، هذا بالإضافة إلى دورها الأساسي في التنمية والإنتاج، فضلاً عن قيمتها الإبداعية وما تزخر به من تراث هائل.

لقد استطاعت هذه التوجهات الحديثة أن تفرض إعادة النظر في أوضاع اللغات الوطنية لتأهيلها بالبحث والدراسة، وهذا ما تصدى له الباحثون الأمازيغيون منذ خطاب الملك بأجدير، والإعلان عن إنشاء المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، وذلك لبلورة وعي وطني بأهمية اللغة الأمازيغية وثقافتها، ولأنها فوق هذا وذاك

اللغة الوطنية أو اللغات الوطنية

ليس من السهل فيما يتعلق بالمسألة اللغوية وإشكالاتها. تحديد موقف ما. ما لم يتم التدقيق في ماهية المصطلحات وتعريفاتها في ضوء الدراسات السوسiolسانية والأبحاث الميدانية ذات الصلة باللغات. وذلك من أجل إيضاح طبيعة القرارات الدستورية وأشكالها لتنسجم وطبيعة المرحلة وخصوصياتها. نجد أنفسنا في هذا السياق وفي ظل الوضعية المغربية أمام مصطلحات كبيرة منها: لغة الأم واللغة الأم. واللغة الوطنية. واللغة الرسمية. واللغة المحلية. واللغة العامة المشتركة المتداولة في المحيط الاجتماعي. سنحاول في هذا الصدد تقديم تعريفات لهذه المصطلحات للتمكن من إيضاح الصورة لأي قرار دستوري أو سياسي.

لغة الأم

- إنها اللغة الأولى التي يتعلمها الطفل منذ نشأته. ويحدث أن يتكلم بلغتين معاً في بعض المناطق مع وجود الغلبة لإحدهما. كما هو الشأن بالنسبة للريفية أو تماريغت أو تشلحيت أو العامية المغربية في ارتباطها باللغة العربية. لما ينتج عن كل منها من ثنائية لغوية. وحسب الوضع الاجتماعي والعائلي. ونحن في هذا التعريف نتحدث عن العام ولا نقف عما هو استثنائي. ونجد الإشارة هنا أن لغة الأم يمكن أن تكون لغة وطنية أولغة رسمية. أو لغة محلية أو لغة عامة مشتركة بين أغلب الشرائح الاجتماعية. وفي هذا الصدد من حيث دقة المصطلح يجب التمييز بين لغة الأم واللغة الأم. فالأولى هي التي تم اكتسابها في البيت داخل الأسرة. والثانية. أي اللغة الأم هي ما يمكن إدخالها اصطلاحاً في نطاق اللغة

عليها بقانون ملحق. وإعمال العقل. والتحلي بكل ما هو علمي وعقلاني وموضوعي.

لا شك أن المطالبة بالتغيير والاحتجاجات المعبرة عنها في بلادنا. وبتناغم مع ما يجري في البلدان العربية منذ بداية أيام هذه السنة الجارية بكل حولاتها الطارئة والمفاجئة. أدت إلى إحداث هزات عنيفة في جسم المجتمعات العربية. وأسهمت في قلب مفاهيم كثيرة وأعادت النظر في الساكن والثابت ليصير متحولاً ناطقاً بطموح أكبر.

من بين القضايا المثارة مجدداً قضية اللغات الوطنية. وقد طرحت بحدة وأحياناً بعنف. وذلك لإيجاد صيغ ملائمة لأوضاعها وتهيتها ما دام الحوار حولها صار مرتبطاً بوضع دستور جديد لضمان إشعاعها. من منطلق أن اللغة ترتبط بالشخصية الوطنية بما يحدد هويتها ومعالم وجودها. وفوق هذا وذلك فإن الانتقال باللغة إلى الدستور يعني إضفاء الصبغة التشريعية والقانونية. مما يفرض وضع تخطيط لغوي يؤدي إلى التهيئة والتأهيل وتحديد وظائفها في التعليم بأسلاكه. وفي الإدارة والإعلام والحياة العامة وعلاقاتها باللغات الأخرى فيما يعرف بالتدبير اللغوي القائم على الازدواجية أو التعددية اللغوية.

وينبغي الإشارة هنا أيضاً إلى أن دسترة اللغة وطنياً أو ترسيمها يستدعي تشريعات إضافية معقنة وقوانين تنظيمية تنسجم وروح الدستور في أفق الإعمال والتفعيل. أي استعمالها في المرافق العامة ليشكل حضورها عاملاً من عوامل الاستقرار المنشود في ظل السلم الاجتماعي وأمنه. مما يسهم في توحيد الأهداف الوطنية.

بحكم الواقع فقط، بل لارتباطها بالشخصية الوطنية وثقافتها وأدبها وحضارتها، وقد تكون مكتسبة تعلماً، وتشكل بذلك قاسماً مشتركاً بين أفراد المجتمع لما لها من خصائص أدبية وعلمية وحضارية.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن بعض الدول ينص دستورها على ترسيم لغتين أو ثلاث لغات كما هو الشأن في سويسرا أو جنوب إفريقيا، أو ترسيم لغات في مناطق جهوية كما هو الحال في إسبانيا، وذلك لإيجاد توافق بين مكوناتها الوطنية.

ولكن ما يجب التأكيد عليه في هذا الصدد هو عدم إسقاط نماذج بخصوصياتها وإشكالاتها الإثنية والعرقية على واقع آخر متميز بواقعه التاريخي والثقافي المشترك؛ وما يزر به وضعها الداخلي من تناقضات، سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي. وهذا ما يجب مراعاته بدقة لإيجاد حلول واقعية منسجمة مع كل تطور قادم، لأن ما يقود الدولة في توجهاتها في نهاية المطاف هو بعدها السياسي وعلاقاتها بمحيطها الوطني والإقليمي والدولي.

الوطنية لارتباطها بالجغرافية، أي حدود الدولة السياسية، وحسب الوضع اللغوي لكل بلد، حيث يمكن اكتساب لغات جديدة بجانب لغة الأم.

اللغة الوطنية

- إنها لغة أمة أو شعب معترف بها دستورياً من لدن الدولة أو جماعات مثلة لسلطات جهوية محافظة على إرث لغوي تدافع عنه، وترى في استعمالها وتداولها من منطلق الوحدة الوطنية، ولرغبتها في انتشارها بين مواطنيها الذين يتكلمون بها. وهذا حق من الحقوق اللغوية باعتبارها لغة الأم، إما في محيطها الجهوي أو الوطني. وبهذا المفهوم قد تختلف أصول اللغة الوطنية، وقد تكون ذات طابع إثني أو من أصول حضارية معرفية ارتبط بها سكان البلاد تاريخياً في بقعة جغرافية محددة، استطاعوا تشكيل وعيهم الوطني بها.

اللغة الرسمية

- إنها اللغة المتداولة في التعليم بأسلاكه، وفي الإدارة والإعلام، وتصدر بها المراسيم، لا

الرقمية: سند محايد أم نمط ثقافي

سعيد بنگراد

لقد رفض هذه الأداة الجديدة ودعا إلى تدميرها والقضاء على آثارها. فهذه التقنية الجديدة تشكل في نظره خطرا على مستقبل البشرية وعلى قدرتها على الاستمرار في تخزين المعارف بنفس قوة الذاكرة. فهي من جهة جمّد الفكر وتشل حركته وتأسره في علامات خرساء لا يمكنه الخلاص منها أبدا(1). وستحل، من جهة ثانية، محل الذاكرة. والذاكرة هي العضو الأساس في الوجود المادي والرمزي للإنسان على حد سواء. فهي، بالإضافة إلى دورها التخزيني، تعد أداة مثلى في الحفاظ على النوع البشري ذاته. فالتذكر مدخل للوجود

يورد أفلاطون في «لو فودر» (le phedre) حكاية تشير إلى البدايات الأولى للكتابة. فقد عرض الإله خوت (ويسمى هرمس أيضا) على الفرعون اختراعا غريبا اندهش له الحاضرون. وكان الأمر يتعلق بتقنية جديدة للتواصل والحفاظ على المعرفة وتداولها أطلق عليها الكتابة. فستكون هذه الوسيلة المستحدثة رديفا جديدا يضاف إلى الذاكرة. وربما سيحل محلها. أو على الأقل سيحد من نشاطها ودورها في تخزين ما أنتجته الخبرة الإنسانية في مسيرتها الطويلة. وكان رد الفرعون صريحا وقويا وعنيفا.

عن لذة افتراضية تقيهم شر الأمراض. أو عن زوج من « بلاد تموت من البرد حبتهاها ». لقد اندثرت فجأة. وبدون سابق إنذار. كل الأشكال القديمة للتواصل. لتحل محلها وسائط جديدة ميزتها السرعة والفعالية والانتشار الواسع والمردودية السريعة.

فلم تعرف البشرية في تاريخها الطويل. بدءا من اللحظة التي تحول فيها الصوت إلى حامل رمزي يعين ويصنف وينتج المعاني المجردة. إلى ظهور الكتابة وبعدها الطباعة التي عممت الخبرة الإنسانية وأذاعتها. وإلى ظهور كل الأسناد التعبيرية المرافقة للغة. كل هذا الكم الهائل من الأشكال التواصلية: هناك فائض في المعلومات والمعارف. بل هناك ما يسميه الغربيون حاليا «إفراطا في التواصل». قد يصبح في حالات كثيفة غيابا لأي تواصل (وهو كذلك فعلا). ولا يشكل البريد الإلكتروني الآن سوى صيغة تقليدية بسيطة للتواصل قياسا إلى الحالات التي يقدمها التحوار وجها لوجه بالصوت والصورة.

استنادا إلى كل هذا. لا يمكن للأنترنت أن يكون مجرد وسيط. أي مجرد سند تقني موضوع في خدمة الثقافات والمعارف. وفي خدمة الاقتصاد والحرب والتجسس. وفي خدمة الجنس والدعارة أيضا. وسيط محايد يقوم بدوره ذاك في استقلال كلي عن المضامين التي يحملها ويروج لها وينشرها في كل أرجاء المعمور. إنه أكثر من ذلك. بل هو على النقيض من ذلك طريقة في الوجود وغط في الاجتماع وسبب من أسباب انبثاق علاقات إنسانية من نوع جديد. علاقات تستوعبها السرعة والبساطة في كل شيء : في التنافس الاقتصادي ونشر المعارف والاطلاع على الأحداث وتصريف العواطف والانفعالات. إنه يذكر بظهور الهاتف المحمول. بل هو

الرمزي ومر أساسي نحو إنتاج الثقافة وتداولها خارج إكراهات المكتوب المائل أمام العين بشكل مباشر. وهي بذلك خاضعة. شأنها في ذلك شأن باقي أعضاء الجسد الإنساني. للتطوير والتمرين والتكيف. فالبدائل الاصطناعية قد تمنح الأعضاء قوة إضافية. لكنها مع مرور الزمن ستضعفها وتحولها إلى مُنفذ كسول للوظائف.

ومن المستبعد أن يعيد التاريخ نفسه لا على شكل ملهاة ولا على شكل مأساة. إلا أن الموقف من الإلكترونيات عامة ومن الأنترنت خصوصا لا يختلف في الكثير من جوانبه عن الموقف من الكتابة. كما سبق أن عبر عن ذلك الفرعون في العهود القديمة. فالذاكرة. التي هي الآن الكتاب والمكتوب والمطبوع والمُخَزَّن في مكتبات ومستودعات للكتب وفي رؤوس الكائنات الإنسانية. تبدو مهددة بألة افتراضية بلا قلب ولا روح. آلة قادرة على اكتساح كل شيء في طريقها. استنادا إلى ما تقدمه الشاشة مباشرة وما تخزنه الأقراص لتسلمه للجميع بأبخس الأثمان. فبجرة «نقر» يمكن التحليق. دون رقيب. في كامل أرجاء المعمور متخطين حدود الزمان والفضاء ورقابات الدول ومخابراتها وعيونها المدسوسة في كل مكان. إن الأنترنت يمكننا. من خلال إمكانياته التقنية الهائلة. من التزود بكل معارف الدنيا وأخبارها وعاداتها وثقافتها. وهو بذلك يمكننا من التخلص من ضيق الفضاء وهشاشة اللحظة.

وكما تشير إلى ذلك الوصلات الإشهارية (في المغرب وفي كل ربوع الأرض أيضا). فقد أصبحت التقنية الرقمية وسيطا مفضلا عند الطالب والباحث والتاجر والصانع والطبيب والطباخ والخبر والإرهابي. والطفل الصغير. وهو كذلك أيضا (وهو ما لا تقوله الإرساليات) عند الباحثين

مجرد بدائل محايدة. لقد ساهمت في تحرير المرأة من إكراهات العمل الجسدي المتواصل. ومكنتها من الالتفات إلى جسدها ومحيطها. كما منحتها فرصة جديدة لتنظيم حياتها وفق المتاح الزمني الذي وفره استعمال الآلة.

وهو ما يصدق على تكنولوجيا المعلومات أيضا. فالتعاطي مع الأنترنت من زاوية كونه ثقافة معناه النظر إلى أسناده المادية باعتبارها قوى حية لها تأثير على المضامين وعلى الأشكال التي تصرف بها علاقات الإنسان مع نفسه وغيره ومع أشياء عالمه. وهذا أمر ليس بالجديد. فقد تنبه مارشال ماك لوهلان منذ ما يقارب الأربعين سنة إلى هذه الحقيقة وحذر من خطورتها. فالوسط الذي تُداول من خلاله الإرسالية هو ما يحددها في نهاية الأمر وبدايته. فالعلومة تأتي إلى المستهلك عبر الوسيط المادي. لا من خلال مضمونها المستقل فقط (2). إن الأداة ليست وسيطا. إنها حاملة لقيم جديدة: ليس القطار بديلا للجمل بل تصور جديد للزمن. والقطار نفسه لا يمكن أن يشكل. في علاقته بما هو أسرع منه. الطائرة. مرحلة ولت. بل قيمة ضمن ثنائية الأرض في مقابل السماء.

لقد قضت الطباعة على النسخ على الورق أو اللوح أو الحجر. فابتلع النسيان النساخ والكتبة واندثرت ثقافتهم وطريقة عيشهم ولم يبق منها سوى ما يذكره عنهم المؤرخون والمهتمون بتاريخ الكتاب. وظهرت الآلة الكاتبة فتشابهت الخطوط. فكانت البدايات الأولى للانفصال التدريجي عن الخط وقدرته على الكشف عن نوايا الكاتب ونفسيته. وقدرته على التعبير عن الانفعالات الإنسانية. لقد احتفظ الخط بجماليته الشكلية. ولكنه فقد طاقته الانفعالية التي تبثها فيه يد ترجف خوفا مما تخط.

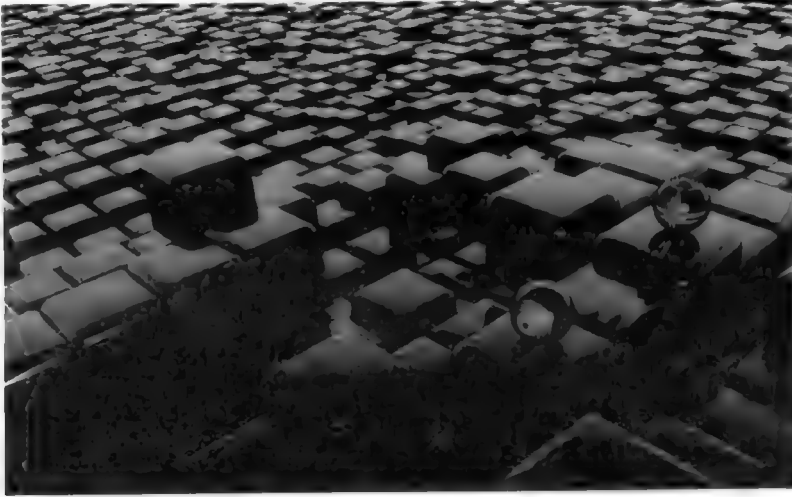
أوسع منه مدى وأشد تأثيرا. فالمحمول ذاته لم يكن في بداياته الأولى سوى صيغة تواصلية عن بعد أضيفت إلى الهاتف الثابت والتلكس والفاكس وأشباههم. إلا أنه تحول بسرعة فائقة إلى طريقة جديدة في «قياس حجم المسافات» وسند مرئي للتحكم في الزمن وإدارته وفق هوى يولد وينمو ويموت سريعا. إنه رسم على أخاديد الشاشة لكم انفعالي يتجسد في «القلوب» وفي «السيوف» و«الوجوه العابسة أو الضاحكة» التي حلت محل الكلمات وقلصت من حجم التمثل وانفتاح واجهات الانفعال الإنساني. لقد مات حب الكلمات لكي تولد انفعالات الأشكال.

إنه بكلمة واحدة صيغة «تواصلية» تختصر كل شيء. لقد أصبح شكلا جديدا في «الحب» وطريقة جديدة في تصور «الروابط الأسرية» ومعاملات التجارة وأرقامها. لقد قضى بذلك. أو كاد. على كل العلاقات القديمة (الزيارات العائلية واللقاءات الحميمة). كما قضى إلى الأبد على الرسائل بكل أنواعها (تستوي في ذلك رسائل العشق ورسائل التعازي والتبريك وتبادل الأخبار) وعوضها ب «ميساجات» تختصر كل شيء بما فيها العواطف. ووحدها الرسائل الإدارية واستدعاءات الشرطة استمرت في الوجود. ربما لتذكرنا أن للسلطة زمنا آخر لا يدرك سره إلا العارفون بخبايا التحكم في الكائنات والأشياء عن بعد وعن قرب.

وهذا بالضبط ما تشير إليه الإحالة الضمنية لعنوان المقال: لا يمكن قطعاً الفصل بين السند ومضمونه. لقد أصبح للأسناد الإلكترونية المستعملة في نشر المعرفة وتداولها أساطيرها الخاصة. تماماً كما كان لآلات الطبخ والغسيل والتبريد أساطيرها أيضا: فلم تكن تلك الآلات

باستمرار. وقد تساوت في ذلك كل الحقائق: حقائق الصغار والكبار. وحقائق الدنيا والآخرة على السواء. فالإنترنت يحتوي على كل ما يحتاجه الإنسان وما لا يحتاجه. فهو لا يجيب عن الحاجات فحسب، بل هو خالقها أيضا. فإلى جانب المواقع المخصصة لكل أنواع المعارف والعلوم، هناك مواقع أخرى للثروة ونشر الفضائح، وأخرى للذة وعالم الجنس الافتراضي، وأخرى للتنابز الديني ونشر فتاوى التحريم والتحليل وكل ما له صلة بالوجود الإنساني في الأرض وفي السماء على حد

لقد كان الخط في ما مضى مثنوى لروح الكاتب، ففيه يودع أفكاره وفيه يودع جزءا من انفعالاته. أما الآن فقد اختفى من على وجه الصفحة ذلك الارتعاش والتردد والحرف المدغم والرقيق، واختفى التشطيب والحذف والزيادة والخواشي، لتحل محل كل ذلك آلة صماء عمياء تكتب كل المضامين بنفس الحياء ونفس البرودة: شيء ماضع واختفى إلى الأبد. ولا يمكن استعادته إلا من خلال ما تركه لنا الأسلاف من مخطوطات يجاهد البعض اليوم على نقلها هي ذاتها إلى عالم الرقن المجايد.



سواء. بل إن الأمر في هذا المجال الأخير قد تجاوز كل الحدود. فقد تعددت وتنوعت الفتاوى المبثوثة على الأنترنت وتناقضت فيما بينها، لدرجة أن النصوص المقدسة ذاتها لم تعد قادرة على توحيد أحكام الشرع وقواعد الفعل، كما كانت تبدو عليه الأشياء قديما في القرى النائية والحواري الضيقة في المدن العتيقة. لقد أصبح من السهل الانتقال من الحلال إلى الحرام أو العكس، يكفي في ذلك تغيير الموقع والإبحار في موقع آخر أقل تشددا أو أكثر تسامحا من سابقه. لقد قذف بالمؤمن المسكين ضمن دوامة

بل يمكن القول إن الأمر يتعلق بتصور جديد لفهم الحقيقة ذاتها. فعندما ينتفي «المركز» المؤسس والموجه وتسقط كل المراجع، وتنتشر الإحالات في كل الاتجاهات تصبح كل الحقائق ممكنة، حقائق متساوية في الوجود وأشكال التجلي وتملك الحظ نفسه في الانتشار والتداول. لذا لم يعد من الممكن، في زمن هذه التحولات المتتالية، الاحتفاظ بفكرة واحدة لمدة طويلة، أو قول الشيء ذاته مرتين، فكل شيء أصبح نسبيا، ولا يمكن أن يوجد أو يفهم إلا محاصرا بالمقامات وضمن السياقات المتجددة

فلا وجود داخل شبكة الإنترنت، لشيء مفصول ومعزول يتم تداوله سرا، فكل شيء موجود في ارتباطه بشيء آخر، يكفي أن تدخل الشبكة لتجد نفسك فجأة ضمن «دوامة» تفترض إحالات متتالية لا نهاية لها. والبدائية ذاتها ليست سوى حالة افتراضية خاصة بالمبحر لحظة الإبحار، فكل شيء يمكن أن يكون بداية، ذلك أن البدائية حرة، ولكن لا شيء يمكن أن يكون نهاية إلا ضمن اختيار انتقائي طوعي، هو ذاته لا يملك من صفة الختام سوى ما يقدمه هذا الاختيار دون سواء، فبالإمكان استمرار الإحالات إلى ما لانهاية.

لقد تحول العالم كله إلى شبكة ممتدة في كل الاتجاهات، فبعد أن كان الافتراضي عالما للوهم والاستيهام والعوالم المنفلتة من كل الإكراهات، أصبح الواقعي مشروطا بحالات الافتراض التي تجسده في كل عملية إبحار فخرائط الدول ذاتها تقدم من خلال نماذج مصغرة أو مصورة قد تغنيك عن الزبارة الحقيقية. فغوغل قادر على رسم حدود أصغر كوخ في أية قرية نائية في العالم.

إننا في واقع الأمر نخرج من العوالم «الواقعية» لنلج عالم الافتراض في كل المجالات، وهو عالم متملص من كل أشكال «الحميمية» الدالة على الثبات والاستقرار على حالة تطمئن إليها الذات وتبعث السكينة في الروح القلقة، إنه شبيه في ذلك بكل عالم غير متحيز في فضاء بعينه، وبين حالة الافتراض والواقع لا تشتغل إكراهات الحاضر المادي في مقابل الموجود المرئي من خلال وسائط سريعة التبدل من حيث الشكل ومن حيث المضامين، باعتبارها حدا فاصلا بين عالين لحالة إنسانية واحدة، بل هناك سلسلة من القطاعات بين مجتمع «متماسك» موجود ضمن ثقافة واحدة محدودة من حيث

من «الأحكام الشرعية» التي نادرا ما يستطيع تبين صالحها من فاسدها.

ها هو الأنترنت يحرر المؤمن من سلطة فقيه الحي والقرية والمدينة، ويحرره من المرجعية السياسية المتحكمة في الشأن الديني أيضا، بل أخذت النخوة بعض اليساريين في بلادنا فراحوا يدافعون بحماس قل نظيره عن وحدة المذهب وانسجامه ونقائه، فالإسلام ديننا والمالكية مذهبنا والأشعرية نبراسنا، ربما فعلوا ذلك حيننا إلى إيمانهم السابق بعقيدة الحزب الوحيد الذي لم يتخلصوا منه إلا مع سقوط أسوار برلين تحت أقدام لبرالية اقتصادية همجية تدك في طريقها كل الخصوصيات، وتبشر بحزب أمريكا الوحيد راعيا لكل الشعوب، لقد اكتشفوا في التعدد السياسي رحمة بقي من شر التسلط في السياسة، ولم يكتشفوا في وحدانية التمثيل المذهبي الديني مسا بالفضاء الاجتماعي الذي يحتمي به الفرد هربا من كل الإكراهات.

ولهذا يخطئ من يعتقد أن الدخول إلى الفضاء الافتراضي للمعرفة الذي يقدمه الأنترنت هو دخول شبيه بتصفح كتاب أو موسوعة أو أي سند آخر، إن ميزة هذا الفضاء الأساسية هي «الإحالات المتتالية» التي لا يمكن أن تتوقف عند حد بعينه، فهي أخطبوط يمد أطرافه في كل الاتجاهات، فبالإمكان أن يجوب «المبحر» كل أرجاء العالم من خلال «روابط» تجمع بين كل شيء ضمن تتابع وتشابك لا حد لهما، إن الأمر يتعلق بتفاعل دينامي بين المخزون المعرفي الموزع على جزئيات فضائية لا يمكنها أن تستمر في الوجود إلا إذا ارتبطت بجزئيات أخرى، وبين متلق مسحور بالتنقل، وكل نقلة عنده لا تقوم سوى بتنشيط أطراف من ذاكرته والمضي بها في هذا الاتجاه أو ذاك.

الفكرة التي بدأت تشكك. بهذا الشكل أو ذاك. في مقولة النص ذاتها. مادام كل نص ليس. في واقع الأمر. سوى استعادة لجزئيات نصية مستوحاة من نصوص أخرى محيطة أو سابقة. فلا وجود إذن لنص خالص مكتف بنفسه لا يحيل سوى على عوالم هي من صلب بنائه. ففهم هذا النص يقتضي بالضرورة استحضار دلالات مستوحاة من نصوص أخرى.

وهذا ما تجسده الآن فكرة «النص المترابط أو التشعبي» الذي سار بهذا التصور إلى حدوده القصوى من خلال تفسير الإحالات الخطية والتتابع المسترسل. ليحل محله التشعب والترابط بين كل «نصوص» الشبكة (2). فكل نص هو إمكان لمجموعة من النصوص الضمنية القابلة للتحقق مع أدنى تنشيط لذاكرة جزئية نصية من خلال جرة «نقر». بل هناك من ذهب فناعاته بعيدا في هذا الاتجاه من خلال التلويح بظهور عصر أدبي جديد سيقتل النص والمؤلف على حد سواء (3). سيصبح التأليف جماعيا. وسيكون بإمكان عشرات «المؤلفين» الاشتراك في كتابة «رواية» واحدة عن بعد. رواية لا تحدد من خلال تنابع منطقي خطي للأحداث. بل مشروطة في وجودها بالإمكانات السردية التي يشتمل عليها كل حدث يتم تمثيله.

وهو أمر يجب أن نأخذه بكثير من الاحتراز والتحفظ. إذ من المستبعد (من المستحيل) أن تقبل به ذائقة العصر. وفي جميع الحالات لا يمكن أن يقبل به منطق العمل الفني ذاته. فالفن في أبسط تعريفاته هو القدرة على اقتطاع جزئية دلالية من ممتد موسوعي. وهو ما يعني الفصل والعزل من أجل بناء عالم «اصطناعي» لا تحكمه نمطية الواقع وتشعباته. بل يندرج ضمن إمكانات التداخل بين عوالم التخيل ومتطلبات الواقع. إن كتابة رواية

الوجود والامتداد. وبين «كونية» (أو إن شئتم «عولة») تعيشها كل ساكنة المعمور كافتراض لا يتحقق إلا لكي يخلق سلسلة أخرى من الافتراضات الجديدة التي تغطي على ما يعيشه الفرد كوقائع يستعصي عليها التسلسل إلى ذهن أنهكه عالم الافتراض.

إن الشيء الوحيد القابل للإبلاغ في عالم الأنترنيت هو حالات التغير المتتالية التي تصيب المعارف والأسناد الحاملة لها في الوقت ذاته. وكلمة «إبحار» وحدها كافية لأن تقنعا بأن الأمر لا يتعلق برحلة أمنة تبدأ وتنتهي بلا خسارات. بل هو تيه في محيطات وفضاءات بلا قعر ولا قرار ولا بداية ولا نهاية. لا وجود لمن يهدي. فالبوصلة الموجهة ذاتها لم يعد لها من معنى. ما دامت الاتجاهات الأربعة المألوفة قد انفجرت في اتجاهات فرعية لا متناهية تحتوي على توجهات هي ذاتها يمكن أن تصبح مصدرا لاتجاهات جديدة.

فمن سمات «النص المترابط» (والتسمية لسعيد يقطين) أو «التشعبي» (والتسمية لمحمد أسليم) التشظي والتفكك والترابطات التي لا تحتكم لأي سياق سوى السياقات التي تفرزها الإحالات المتتالية ذاتها. وهي سمة تجمع بين هذا السند الإلكتروني البارد وبين حرارة الظواهر التعبيرية الإنسانية. ويتعلق الأمر بمبدأ يحيل على قضيتين أساسيتين في تشكل الوقائع الإبلاغية ونمط إنتاجها للدلالات:

- ما يعود إلى النص وصيغ تكوينه وترابطاته الممكنة مع نصوص أخرى.

- ما يعود إلى الدلالات وانتشارها داخل فضاء نصي ما.

فقد اكتشفت الشعرية الحديثة في النصف الثاني من القرن الماضي فكرة الترابطات الممكنة بين النصوص (مقولة التناص الشهيرة). وهي

لكوناته وحويله إلى أشلاء مترامية في كل مكان وتلك هي مصادر اللذة القصوى.

استنادا إلى هذا التشظي اللامتناهي للنصوص وللمعاني، «استبق البعض الأحداث وأطلق رصاصة الرحمة على العهد القديم معلنا عن ميلاد الرقمية الحديثة التي ستغير من مفهوم المعنى الحدود القابل للقياس. وبذلك فقد أعد مراسيم وداع بلا أسف تليق بالكتاب الحالي في هيئته الورقية الذي لم يشكل. في واقع الأمر سوى قوسين في تاريخ البشرية. مثلما كان الحجر والألواح الطينية ورولو البردي مجرد محطات في تاريخ الكتابة أفضت إلى الكوديكس الحالي الذي لن يكون بالتأكيد المحطة النهائية لتجسيد الإنسان لذاكرته وفكره» (4). إننا لا نبتدع تقليدا جديدا. بل نكتشف الطبيعة الحقيقية للنصوص وللمعاني.

إبدال جديد يولد الآن. سنخرج. مع الأسناد المعلوماتية الحديثة. من دائرة الكتاب الذي يشتمل على حقائق ثابتة يمكن العودة إليها من حين لآخر. لكي نلج عالم الافتراض الرقمي الذي لا يحتفظ بالحقيقة إلا من أجل استبدالها بأخرى. ضمن تناسل لا يتمكن أن يتوقف أبدا.

إن ما نعاينه الآن ليس سوى بدايات بسيطة لعهد رقمي شبيه بسيل جارف سيكتسح كل شيء في طريقه. وما سيصيب الذات الثقافية أكبر بكثير مما سيلحق الأسناد المادية للمعرفة وأشكال التواصل. وبتعبير دقيق، إن تغير الأسناد المادية ذاتها سيكون هو البوابة الأصلية لكل التحولات العميقة التي ستلحق تصور الإنسان لذاته وعوالمه الحسية والفكرية على حد سواء. ألم تنتشر في السنوات الأخيرة وصلات إخبارية غريبة تروج لمواد استهلاكية بدون أية مزايا غذائية كالمشروبات الغازية

مثلا لا تتحقق من خلال إنتاج عدد لا محدود من الملفوظات ضمن تتابع لا يتوقف عند حد بعينه. بل مرتبطة ببناء عالم استنادا إلى عدد محدود من الملفوظات.

إن التحكم في «الإمكانات» وتوجيهها ضمن غاية محكومة ببداية وتبشر بنهاية هو أصل الفن. أما إطلاق العنان للانفعالات لكي تسير في كل الاتجاهات فذاك لعب قد يغري ويستهوى البعض. ولكنه لا يمكن أن يشكل عملا فنيا جديرا بهذه الصفة.

وفي الفترة ذاتها. واستنادا إلى موروث فكري إنساني قديم كان يشكك في كل الحقائق النهائية والجاهزة (الهرمسية والغنوصية وكل تيارات اللاعقل التي قاومت عقلانية لا تؤمن سوى بعوالم العقل وأحكامه). ظهرت إلى الوجود فكرة الإرجاء والإحالة النهائية المؤجلة تعبيرا عن رفض كلي لأي معنى نهائي يمكن أن تحتويه واقعة تعبيرية متضمنة في كيان يطلق عليه النص. إن النص ليس ملكا لأحد. ولا يحمل غايته في ذاته. إنه. في التكون والتلقي على حد سواء. خزان لسياقات لا يمكن حصرها في عدد وفي طبيعة بعينها.

لقد تحولت النصوص إلى ذرائع للبحث في ذاكرات منتشرة في كل شيء. عن معاني جزئية وناقصة تحيل على بعضها البعض فيما يشبه التوالد السرطاني. بتعبير إيكو. وذاك ضمن تتابع وتداخل وتشابك لا حد لهم ولا نهاية. حينها سيكون من العبث البحث في نص ما عن مدلول نهائي. أو غاية قصوى ما دام وجود كل نص مرتبطا بقدرته على التناسل مع نصوص أخرى. وما دام كل معنى ليس موجودا إلا في ارتباطه بمعنى آخر ضمن إحالات متبادلة بدون عد ولا حصر. والخلاصة أن البحث في النص عن معنى هو في واقع الأمر تدمير له وتفكيك

كانت هذه القنوات تشوش في البداية على صفاء المعلومة المحلية والخبر السياسي الأحادي الاتجاه. إلا أن هؤلاء جميعا اكتشفوا، من جديد، مزاياها في التضييل والتدليس ونشر الترهات وكل خرافات الدنيا، فملئوا الدنيا بها وشغلوا الناس عن أمور دينهم ودنياهم وحاصروهم من كل الجهات. لقد استطاعت أموال الخليج تمويل كل شيء.

وما يصدق على الفضائيات يصدق أيضا وبشكل مضاعف على الشبكة العنكبوتية. إنها تخلق من أي كان كاتباً أو شاعراً أو روائياً، يكفي في ذلك أن يمتلك الحد الأدنى من الجرأة، والكثير من «قلة الحياء»، لكي يعلن نفسه ما يشاء، ضداً على كل أعراف الكتابة.

والحال أن الموروث الإنساني كله قائم على فكرة التطور اللولبي الذي يقلص من مداه لكي يكون قادراً على استيعاب ما تفرزه المراحل اللاحقة. إن الزمن «مبسط كبير» على حد تعبير فيسبيلوفسكي، فهو لا يحتفظ إلا بما يسهم في تجديد الذاكرة الثقافية وتطورها. وليس غريباً أن يرى إيكو في الثقافة الإنسانية كلها حاصل سلسلة من «المصافي». فكل ثقافة قائمة، في تصوره، على وجود مصفاة هي الضمانة على تطورها ونموها وقدرتها على تجاوز الحدود فيها، في الزمان وفي المكان.

فإن نعيش، حسب إيكو دائماً، ضمن حضارة يكون فيها لكل فرد الحق في بلورة موسوعته الخاصة، معناه أننا سنجد أنفسنا أمام خمسة ملايين موسوعة (الآن أصبح سكان الأرض أكثر من ستة ملايين نسمة). وفي هذه الحالة، فإننا لا نخلق المزيد من أشكال التواصل، بل سنقوم بالقضاء الكلي على كل تواصل. فما دام كل فرد يحتكم إلى ما بلوره هو، لا إلى ما تمت بلورته بشكل جماعي، فإننا سنكف عن خلق

والقشدة، تبني حجاجها على قيمة غريبة تحذر من اللقاء الجنسي مع المرأة وتدعو إلى استبدالها بهذه المواد، فهي تقدم لذة منفردة بدون مخاطر.

وهذا بالضبط ما يحتاج إلى تأمل خاص، وهو ما يمكن أن يشكل خلاصة هذا المقال. بالتأكيد لا أحد يستطيع الآن أو غداً أو في أي يوم من الأيام أن يتنكر للمزايا التي جاءت بها الرقمية الحديثة، وما يمكن أن تأتي به استقبالا. لقد وفرت كل شيء، الجهد والمال والوقت والفضاء، بل يمكن القول إنه لم يعد ممكناً الآن تصور العالم وتصور الحياة الإنسانية بدون مساعدة هذه التقنية الحديثة. وقد عدد الأستاذ سعيد يقطين مرتكزات أساسية للتعاظم مع عصرنا الرقمي في مبادئ عديدة منها كونية المعرفة وإنسانيتها وتفاوتها من فضاء ثقافي إلى آخر ثم التفاعلات الحضارية بين مجمل ما أنتجته الإنسانية (5).

لقد أصبحت معايير الحكم على الظواهر كونية، لذلك، فإن الانتماء إلى التاريخ الإنساني يجب أن يتم من خلال تبني هذه المعايير والاحتكام إليها في تقويم المنتج الثقافي المحلي والحكم عليه. ودون ذلك، فإن أي حكم سيكون خداعاً للذات، فمن يحتكم إلى معايير ثقافته وحدها للحكم على ظواهره التعبيرية المتعددة، سيخلق عبقرية بالتأكيد، ولكنها لن تكون كذلك إلا في عينيه هو، فالأنترنت تعميم للمعايير: معايير الرؤية والسمع والذوق وتداول الأفكار. إنها ديمقراطية جديدة، ولكنها ديمقراطية بلا ضفاف، كما سنرى.

ولقد شكلت الفضائيات في بداية عهدها تهديداً للهوية عند البعض، واعتبرتها السلطة اختراقاً خطيراً لقلاعها الحصينة التي حُمي من كل الرياح التي تهب من الجهات الأربع. فقد

المزيد من الثقافات.

وهنا يبدأ الوجه الآخر للأترنتيت. فكما كان للذرة قدرتها على مدنا بالطاقة المتجددة. فإنها أيضا يمكن أن تكون مصدرا لدمار شامل لا يبقى ولا يذر. إن الأمر يتعلق بميلاد «ديمقراطية» لا تعترف بالخصوصيات. ولا تراعي الثقافات ولا تكثرث للمحلي من التصنيفات. إن الانترنت هنا في هذا المكان وفي كل مكان وبين يدي الجميع. ونكتفي هنا بالتذكير بمبدأين أساسيين في تمثل الوجدان الإنساني وطريقة نموه واشتغاله:

لا يمكن فصل الأداة عن مستعملها. فللآرث الثقافي أثره على كل استعمال. فلا يمكن فصل تاريخ المستعمل عن تاريخ المستعمل. فالتقنية الرقمية الحديثة في منبتها الأصلي هي حصيلة لتطور موضوعي مستقل تمتد جذوره في تاريخ العلم الحديث وما قبله. وفي ميلاد كل التكنولوجيات المتتالية. وتعد بذلك جزءا من وجدان الفاعل. وجزءا من ذهنيته ونمط تفكيره.

أما في سياقها الجديد فهي وافد طارئ، ويعيش الفرد أشكالها في انفصال عن مضامينها. إنها شبيهة بمجموعة من جارب سبق أن جربناها من قبيل «التصنيع القسري» و«التحديث القسري» و«التمدن القسري». وأيضا ككل الأشياء التي نعيش نتائجها في انفصال كلي عن مقدماتها. فهذه التجارب الممتدة على أكثر من خمسين سنة لم تفلح أبدا في التأثير على نمط رؤيتنا للعالم. لذلك، إذا لم تسهم الرقمية الحديثة في خلق «حديث» حقيقي للذهنيات وتحديث للرؤى الخاصة بالحياة وبالوجود. فستكون كسابقاتها. آلة صماء بمردودية محدودة. بل ستسهم في المزيد من التشويه الحضاري الذي يطال الآن

أجزاء كثيرة من حياتنا.

وكما كانت تجربة الفرع مع الكتابة مرعبة. يمكن أن تكون تجربتنا مع الرقمية الحديثة مرعبة كذلك أيضا. لقد وقع ما كان مقدرا. ربنا الشيء الكثير ربنا الوقت والجهد والمال. وخسرنا جزءا من وجداننا وإنسانيتنا. وخسرنا جزءا من مقدراتنا البيولوجية نفسها. وعلى رأسها الذاكرة. سيأتي اليوم الذي يكتشف فيه الإنسان أن المعلومات ليست كما معرفيا يمكن تداوله بعيدا عن ملكوت الذات. بل هي مر نحو نمو هذه الذات وأداة في تشكل تصوراتها لنفسها ولحيطها. إن كل معلومة تؤثر بهذا الشكل أو ذاك في وجدان حاملها.

لقد تغير كل شيء في حياتنا. لم نعد نعيشق أو نحب أو نكره كما كنا. ولم نعد نبيع ونشتري كما كنا نفعل ذلك إلى الأمس القريب. إننا لا نخط الخط ثم نعيده ثم نحوه باليد اليسرى. لم نعد نبدع رسوما ولا خطوطا ولا أشكالا. فالنماذج متوفرة في الشبكة والإبداع أصبح إضافة لا اختراعا. إننا نحب دون رؤية المحبوب. ونشتري دون رؤية البائع. ونحاور دون رؤية المحاطب. لقد تسلسل الافتراض إلى كل شيء في حياتنا. إنه في التاريخ والجغرافيا والمعارف وأجساد النساء والرجال على حد سواء.

ولم تعد ذاكرتنا كما كانت. لقد أنهكتها السرعة وقلص من مساحتها الاختصار. كل شيء مسجل: أرقام الهواتف والقرن السري ومواعيد المساء والصباح. وأسماء الأصدقاء. ذكورا وإناثا. كل شيء يأتيك في انفصال عن السياقات التي تشرحه وتجبره. لا تقرأ كتابا. فالآلة تتكفل بانتقاء المعلومة من بين ركام من المعلومات كانت تشكل. إلى الأمس القريب. ثقافة الباحث وزاده. وليس من الضروري أن تقرأ النظريات كاملة. فالآلة تعطيك ملخصها

الهوامش :

1-P158 Umberto Eco - Le signe, éd Labor
Bruxelles, 1988

2- M. Macluhan : Pour comprendre les medias
éd Seuil, 1968

2 - سعيد بقطين - من البصر الى النص المترابط . المركز
الثقافي العربي 2005 ص 96 وما بعدها

3 - موقع محمد أسليم

4 - نفسه .

5 - سعيد بقطين نفسه ص 18 .

في انفصال عن كل النظريات الأخرى. لقد
أنهكت الذاكرة وتقلصت مساحتها. لذلك.
قد تأتي البدائل الاصطناعية بالعجب العجائب.
لكنها في ذات الوقت تضعف العضو وتنهكه
وسيجنح إلى الضمور لا محالة.



الحساسيات الجديدة في التشكيل المغربي:

تَغْيِيرَاتٌ جَمَالِيَّةٌ مُعَاَصِرَةٌ تَتَجَاوَزُ اللَّوْحَةَ الْمِسْنَدِيَّةَ

إبراهيم الحيسن

1 - عُقْدَةُ لَوْحَةِ الْحَامِلِ..

”إن من يبحث عن معنى الفن الجديد.
هو قلب علاقة الشيء باللوحة وجعله
تابعاً لها بصورة جلية“
أندريه مالرو.

الرَّاجِحُ أَنَّ الممارسة التشكيلية بالمغرب
-بعد مرور أزيد من نصف قرن- لم تتخلَّص
بعد من عقدة لوحة الحامل (Chevalet) اللوحة
المِسْنَدِيَّة) وظَلَّتْ عاجزةً تماماً عن تمثين العلاقة
الإبداعية مع الجذور الجمالية المؤسسة للفن

إلى أين يمضي التجريب التشكيلي المعاصر
بالمغرب؟ ومن هم رواده المحدثون؟ وما هي أنساقه
المرئية؟ وهل يعكس بالفعل وجود نُضجٍ إبداعي
ما يتجاوز اللوحة المطبوعة والمحفورة والتمثال
التقليدي؟ وإلى أيِّ حَدٍّ يتوافق هذا التجريب
ويتفاعل مع مجموعة من التحولات التي أمسى
يشهدها المنجز الجمالي العالي على صعيد
التقنية وتطويع الوسائط والحوامل البصرية
الجديدة. إلى جانب إدماج الجسد والفضاء ضمن
تعبيرات ومعالجات تشكيلية غير مألوفة قائمة
بالأساس على بساطة الفكرة وهدم الموضوع
بمعناه الكلاسيكي..

وإبداعات الأخرى يكون دليلاً على الموضة ومواكبة العصر!!

ورغم أن القاعدة العامة تقول بأن ولوج العالمية والانخراط المثمر في الحداثة الفنية لا يتم عادة سوى من تلقاء المحلية وعدم التفریط في الخصوصية مع الانفتاح الصّاحي والمعتدل على إبداعات وجارب الآخرين، فإن الكثير من الأعمال التصويرية والتشكيلية المغربية المعاصرة قفزت على كل المراحل وحوّلت إلى خوّاء تشكيلي وإلى فن فارغ ومُبْتَدَل ذي مراجع مَزَقَة ومشوّهة، فيما حاولت إنتاجات أخرى الاتجاه -بجرأة إبداعية مغلّفة بالخوف والتردد- نحو تأكيد الهوية الجمالية الوطنية، لكن بدون مدركات وقواعد بصرية قوية قادرة على حصين الذات ومنح الشخصية الإبداعية استقلاليتها المفترضة.

على هذا المستوى، حاول بعض الفنانين مقارنة هذا السؤال الجوهرى -الهوية الجمالية- بنوع من المجانية، سواء من خلال الاستقواء بالعلامات والرموز البصرية المستعارة من تربة الثقافة الشعبية (مع استثناء جربة الراحل أحمد الشرقاوي)، أو من خلال استعمال حروفية ساذجة وفارغة من أي محتوى ثقافي وجمالي، إلى جانب انتشار التصويرية الاستشراقية Peinture orientaliste التي كرّستها وفرّختها معايير وأذواق برّانية كانت السبب الرئيس في اختلاط الفن النخبوي الجاد بالفن الاستهلاكي المستنسخ. وقبل ذلك، ذاع الرسم الفطري/ الساذج الذي لقي تشجيعاً أجنبياً مصطنعاً يعكس في حقيقته تخطيطاً ثقافياً استعماريّاً قدّم المغرب في صورة بلد بدائي ينتج فناً ساذجاً يقوم على الغرابة والتخلف..

الحديث والمعاصر بكل أنساقه ومدركاته البصرية المتعددة، الأمر الذي حوّل الكثير منها إلى إبداعات كرنفالية مستنسخة ومزوّنة بالمساحيق اللونية والصبغات المستوردة بدون أثر أو تأثير معيّن على المتلقي..

وفق هذه الصورة المبعثرة، ظل الإنتاج الصباغي المغربي طيلة الفترة المذكورة يعيش -في سياق التآليفي والتألفي- حالة من التردّي والتغريب القسري داخل النسيج الثقافي الوطني، بسبب سوء الفهم للفن في حوّلاته وبسبب التوظيف السيئ للذخائر البصرية المحلية والاستخفاف بمجموعة من النماذج والمعاني الجمالية النبيلة التي أبدعها الحجال الشعبي، وبالنتيجة، انشغل العديد من الفنانين التشكيليين (رسامون ومصوِّرون وغيرهم..) بسؤال الانتماء والانخراط الأعصى في تيارات الحداثة وما بعدها من دون تحقيق تراكمات إبداعية أو خلق شروط ثقافية كافية لتبرير هذا الانخراط..

هذا الانشغال المجاني بالحداثة البصرية يقابله فشل معظم الفنانين التشكيليين المغاربة في استيعاب وتطوير الاتجاهات الفنية الحديثة لتتلاءم مع ثقافتهم وواقعهم. الكثير منهم لا يزال عاجزاً عن تجاوز الوافد من التيارات الفنية الغربية المنبثقة من فن أوروبي تمرّد على تراثه التقليدي الذي ساد لأكثر من أربعة قرون. ويبرز فشل وعجز الفنانين التشكيليين المغاربة في هذا المضمار من خلال قفزهم على المراحل وانخراطهم غير المحسوب وغير المدروس في ممارسة تعبيرات فنية وجمالية لا تتجانس في أي شيء مع إرثهم وثقافتهم، ومردّ ذلك تشبّع الكثير منهم بالثقافة الغربية وإسقاطها -خطأ- على الإنتاج الفني، أضف إلى ذلك الاعتقاد الشائع بأن مجرد تكرار فنون

2 - صحوة جمالية، ولكن!!

لعلّ من مظاهر التحوّل الإبداعي في التجربة التشكيلية المغربية الراهنة انخراط مجموعة من الفنانين الشباب -بعضهم يعيش بالمهجر- في تيارات ما بعد الحداثة أو ضدها، وذلك من خلال إنتاج مجموعة من الإرساءات والمنشآت الفنية Installations (بإضافة الفيديو والفوتوغرافيا الجديدة والنحت الحي..)

كبدائل عن اللوحة وكوسائل «جديدة» لخلق نوع من التدخل الفرجوي في الفضاء. وإن كانت جل هذه الإنتاجات لا تنهض على أسس ومعان ثقافية ترقى بها إلى مستوى الإحداثيات المعرفية / البصرية التي فقدت أصلاً لهذا التحوّل.

فمن المعلوم أن فن الإرساءات والمنشآت الفنية (الأنستليشن)

يوصفه فاعلية

تشكيلية وممارسة إبداعية حدائية، شكّل امتداداً طبيعياً لتطوّر الفنون التشكيلية بأوروبا، وقد بدأ مع الحركة الدادائية، ولأسيما مع رائدها الفنان الانقلابي مارسيل دوشامب M. Duchamp الذي عرض «المبولة» المسماة نافورة La Fontaine عام 1917. فهو -فن الإرساءات- وليد التقاطعات والتحوّلات والتقلّبات المتكرّرة في الفن المعاصر في علاقته بالمجتمعات التي

تحتضنه، في محاولة لتحرير مفهوم الفن من الدلالات الفنية التقليدية إلى درجة الوصول إلى ما يمكن تسميته بضدّ الفن(1). كما أنه مجال للبحث وطرح الأسئلة وإخراج الأحاسيس والمشاعر والرؤى ضمن الحيز الذي يريده الفنان، وهو خلق لحقول مرجعية جديدة(2). فليس المنشأة الفنية مجرد تركيب أسلاك ومكعبات وشموع وكراس ومسامير وكراتين، وتجميعها بطريقة ما داخل ركن، أو فضاء معين تتعاقب فيه الأضواء بحسب

نظام ما، أو وفق هندسة فضائية معينة، بقدر ما هو إبداع تشكيلي جديد متحوّل باستمرار وقائم الذات أساسه تفكير جمالي مدرّس يعتمد التأمل الجيّد في المادة والسند وإدراك الإبدالات البصرية الناجمة عن تركيبهما في الفضاء؛ والمنشأة الفنية -فضلاً عن ذلك- ساهمت

بقسط وفير في

توسيع المدرك البصري والسمعي من خلال ما أبدعه فنانون عالميون من أداءات وعروض وإجازات جمالية مفتوحة على كل الوسائط والسنائد التعبيرية بما في ذلك الجسد الأدمي وغيره.

تمتد هذه الحقول (الجمالية) إبداعياً في الزمان والمكان لتتصل بتيارات فنية متنوّعة من حيث تشكيل الفراغ وبنائه، لقد صاغ وأرسى دعائمها الوعي البصري الأوروبي والأمريكي



بومال
فن التشكيل

القاسمي بفجيرة الأمكنة وشدة الترحال. متوحداً مع عناصر الطبيعة : الماء والريح والشمس والتربة. تملك لوحته القدرة على دفع المتفرج إلى تقمص طقوس أدائه السحرية. تشبه لوحاته أشعة سفن الرباط وخيامها. تحقق مع الريح من دون إطارات، واضعاً جسده في محرق الوجود.

يصور في السبعينات على الخيام، ثم على أشعة السفن، ينتظر مع الجمهور على شاطئ الرباط هطول المطر متنسّخ الصباغات في شفق المحيط، يرفع يده عن اللوحة في لحظة خطيرة لا تماثلها إلا لحظة الولادة والذبح» (3).

إن السفر والترحال هما المرجعية الأساسية للفنان الراحل محمد القاسمي الذي كان يرى بأن المبدع يجد نفسه مضطراً في غالب الأحيان للسفر، بل مرغماً عليه، رابطاً بين الماضي والحاضر، إنها رحلة استكشاف للذات المعذبة، ويكتشف في سفره عجائب الموروث وهياكل المدن من خلال ما تبقى من بقاياها على شكل زخارف طينية أو كتابات كوفية تحكي التاريخ ذا الاتجاه الواحد، ثم يعود من هذا السفر متلئلاً مسائلاً، مبهوراً وهو بين الشك واليقين، يحيط به زمن الصدفة، تساؤله الرئيسي هو: من أي زمان نحن؟ وفجأة يتراءى أمامنا الإبداعي والسياسي، علاقتنا بالأشياء وبالمحيط الاجتماعي، قدرة الفعل وانكساره، حرية القول، ومحرماته، وندخل في حضرة مجنونة (4) ..

هو ذا الفنان محمد القاسمي يجتج باستمرار نحو التجديد وتفسير حالات السكون والجمود، ما يجعله متجذراً رَحَّالاً، منغرساً في أرض، وفي طفولة، على هذا النحو يثبت الفنانون الحاليون الذين يضطلعون بشروطهم أنفسهم، وهكذا هو أمر القاسمي الذي عاش ورسم متسائلاً وملتفتاً إلى الأساسي، عابراً

خلال الخمسينات والستينات، وهي المعروفة بفنون ما بعد 1945 كفن البيئة والأرض/ اللاند آرت وفن الحدث Happening والبوب آرت/ الفن الشعبي والواقعية الجديدة والفن المفهومي والتجميعية وفن الجسد Body art وحركة الفلوكسيس والسبرانية والأللوب... وغيرها. ونذكر على هذا المستوى تجارب لتشكيليين مغاربة اختاروا فن الإرساءات التشكيلية كمساحة للاشتغال وكاختيار جمالي متصل بالفراغ والمكان، سواء بشكل احترافي متواصل أو بشكل إبداعي له علاقة بالتنوع والتجريب والبحث في جسد المادة والسند والأبعاد، منهم على سبيل النموذج:

1-2 : تجربة القاسمي: الاشتغال على

جسد المكان

سبق الفنان القاسمي أن نصب عدّة أعمال وجّهيزات وإرساءات تشكيلية عام 1985 بنشاطي الهرهورة وعرض بساحة جامع لفناء، فضلاً عن معرضه «مغارة الأزمنة القادمة» الذي أقامه عام 1993 بالمعهد الثقافي الفرنسي بالرباط. وقد ضمّ إرساءات تشكيلية مكوّنة من تلفرات قديمة وعلب وقارورات وآلات موسيقية عتيقة إلى جانب الكتب والمجلات والمصابيح الغازية والحواسيب والتلفرات المشتغلة وعدّة أدوات إلكترونية مستعملة قام بتجميعها بشكل توليفي غريب يذكرنا ببعض أعمال وجارب الواقعيين الجدد (ملاكيس، أرمان مثلاً)، كما سبق له أيضاً أن عرض تنصيبات فنية تعبيرية برواق باب الرواح قبل توجّهه إلى مصر للمشاركة في بينالي القاهرة الدولي في دورته الخامسة 1994 الذي فاز بجائزته الأولى.

يقول الباحث الجمالي أسعد عرابي عن تجربة القاسمي التشكيلية: «عرف الفنان محمد

وتناقضاته. أما في عام 2002، فقد أجز الفاطمي فيديو أطلق عليه اسم «الاتصال الهش» أشار من خلاله إلى اندثار الأشياء التي تتحد وتنصهر مع بعضها البعض. وعن تفاعلاته تجاه أحداث 11 سبتمبر 2001، أجز هذا الفنان التحريضي جَهِيزاً بعنوان «إنقاذ مانهاتن» يتألف من صورة كبيرة ومظلمة لمدينة نيويورك معلقة على جدار فوق طاولة وضع عليها مصحفان يمثلان بُرْجي مركز التجارة العالمية. وقد أعاد هذا التجهيز مرة أخرى بأشرطة فيديو. مذكراً من خلال ذلك بان عملية التدمير التي طبعت الحادث المذكور كانت بتوجيهات وخطط تمت عبر شريط فيديو. هذا إلى جانب الكثير من الأعمال التحريضية المركبة التي تطرح تساؤلات فلسفية ووجودية حول العالم الإسلامي ومعتقداته ومسالكه، من بينها: جَهِيز «من أجل مسلم معتدل»، وفيديو «فليسامحني الله»، ومنحونات: ترويج، شاشة سوداء... إلخ.

غير أن خاصية جديرة بالإشارة أمست تَسمُّم التجربة الفنية لدى الفنان الفاطمي. لاسيما على مستوى السنانيد التعبيرية، هي ارتباطه منذ عام 1998 بالكابل الكهربائي الأبيض الذي يستعمل عادة لربط الهوائي بال تلفاز إذ صار مادته الأولى للتشكيل والتعبير الفني. فهذا السلك الناقل للحرارة حوّل داخل أعماله إلى رسم يختزل الصورة التي يريد تمثيلها ويدفعنا إلى إعادة تشكيلها داخل أذهاننا. ونظراً إلى لبونته الكبيرة، فإن الفنان يتمكن بواسطته من القيام بتخطيطات كتابية مبتكرة. ولكن أيضاً من مقارنة مسألة نقل المعلومة داخل شبكة الاتصال الدولية وثغراتها. فاستخدامه في شكل مقطع مثلاً، يرمز إلى الرقابة التي تفرضها علنية الأنظمة التوتاليتارية والأصوليات. وفي شكل خادع وماكر الأنظمة

إلى الحدّ بتعبير الناقد بيير غودبير(5).

معروف كثيراً أن الفنان محمد القاسمي اشتغل على تيمة الجسد التي لازمت طويلاً قماشاته وورقياته إلى أن رحل. فهو تميّز بإعطائه الجسد/الجسد المسلوخ أبعاداً تشكيلية أخرى. تنجلى في تلك العلامات والرموز المتطابرة والمتلاشية التي تغطي فضاء اللوحة. قبل أن يعود إليه بقوة في مرحلة موابية وبرؤية أكثر إيروسية..

2-2: منير الفاطمي: الآخر هو الآخر.

من مواليد مدينة طنجة عام 1970، استفاد من تكوين في الرسم والتصوير بروما لمدة ثلاث سنوات. استطاع في ظرف وجيز أن ينجز أعمالاً فنية وتركيبات في الفراغ لفتت نظر النقاد. وكانت انطلاقتها عام 1996 بإجاز سلسلة لوحات أطلق عليها تعبیر: «محو وتذكر» مصوغة بألوان رمادية متباينة الدرجات الضوئية والظلية.

وفي العام الموالي، أي في عام 1997، أعلن الفنان منير الفاطمي القطيعة النهائية مع التصوير لينخرط بشكل مباشر في إنتاج قطع فنية جديدة تعتمد الاستعمال العضوي للجسد. وقد بدأ بإجاز فيديو تكريماً لرائد التجريد الغنائي الأمريكي جاكسون بوللوك J. Pollock. مجسداً في ذلك التناغم القائم بين إيقاعات بوللوك فوق القماش والتجريدات الزخرفية والتّوريقات (الأرابيسك) التي حملها سجادة الصلاة عند المسلمين.

عقب ذلك بعامين، حقق عملاً ناجحاً بعنوان «التبادل الحر» انتقد من خلاله الليبرالية ومتسائلاً حول الهوية والذات. في الفترة نفسها، أجز فيديو إنشائي بعنوان «الآخر هو الآخر» يظهر (هذا الآخر) ببعض اختلافاته

الرأسمالية. كما يقول أنطوان جوكي.

2-3: صفاء الرواس: التعبير بوسائط غير تصويرية..

تبرز الفنانة صفاء الرواس، وهي من مواليد تطوان عام 1976، كفنانة حديثة تدع قطعاً تشكيلية إنشائية أضحت تطرح نقاشاً بصرياً متجدداً بفعل التراكم والتكوينات والمواد والسنائد الجمالية التي تنهض عليها. هذه القطع تتشكل من أوراق حريرية وأقمشة وخيوط فضة وأنسجة قطنية ملفوفة على شفرات الخلاقة. وأخرى تخرقها الإبر والمسامير الرقيقة والحادة.. بل تركزها وتثبتها على الحائط/ السند بالإبر لتحوّلها إلى فضاءات رهيفة يسودها البياض بأهم مستوياته الضوئية مقدمة بذلك صورة ظلال الكثافة والتجاور والشفافية والمحيط والمرتق وشذرات الجسم الإنساني..

فباستخدامها لهذه المواد والأشياء المستعارة من الواقع وإعادة تركيبها. إنما تريد إعادة الاعتبار إلى الفراغ من خلال التأكيد على موقف جمالي معين تصبح القطع التشكيلية على إثره حدثاً مرئياً لا رمزاً.. الرمز موجود في هذه القطع. لكنه لا يشتغل سوى في أفقه الجمالي المنفتح على تعدد المعاني والدلالات التي يشارك المتلقي في البحث عنها واستيعابها كلما نجح في الاندماج البصري والجسدي -وظيفة السواد- مع العمل الفني..

هذا التوجه المعاصر في تجربة الفنانة صفاء الرواس يمتد إبداعياً في الزمان والمكان ليتصل بتيارات فنية سابقة شهدتها أوروبا وأمريكا خلال الخمسينات والستينات. أو فنون ما بعد 1945. الأمر الذي يعني أنها تدع أعمالاً فنية عضوية تقوم على إدخال وسائط وتقنيات

غير تصويرية في بنية العمل التشكيلي. ما دامت تلجأ إلى طريقة جديدة في البناء والتأليف تتخطى بفضلها التكوينات الجمالية المستهلكة التي أنتجها الفن التقليدي. فالفنانة الرواس تستعير عن كل هذه التكوينات بهدف خلق إبداعات تشكيلية وفنون مساحية حديثة تقوم على إيقاعات مبنية مرئية موسومة بالوحداوية واللاشكالية..

هي هكذا الأشياء تبدأ وتنتهي عند الفنانة صفاء الرواس.. ليس كل شيء في اللوحة/ القطعة الفنية يؤدي دوره كاملاً. كما يقول ماتيس؟(6). وتعد تركيبات Brisa التي أجزتها هذه الفنانة عام 2000 مثلاً لأسلوب عملها: لقد كشطت العلامات التجارية من على مئات شفرات الخلاقة وثبتتها واحدة تلو الأخرى بالشاشات الطبية وعلقتها على الحائط



يونس رحمنون طبع 2008

لتأخذ شكل مثلث..ولاحقاً. ستتطور تجربة الفنانة الرواس وستشمل وسائط تعبيرية أخرى كالصور الضوئية والفيديو. كما بدأ ذلك واضحاً خلال معارضها التشكيلية الأخيرة

ومدير «أبارتمنت 22» بالرباط. وأيضاً مع الفنان الفرنسي جون بول تيبو J. P. Thibau. تميّز هذا الانخراط وهذه البداية الفنية بواسطة أشكال هرمية تطفئ عليها المائلة والتكرارية مصنوعة من الخيش. هي في الأصل أكياس نسيجية خشنة مربوطة ومتراسة في وضعية أكوام وتآلفات Assemblages. وفي ما بعد باعتماد الأسلاك الرفيعة التي يستعين بها لإنتاج (أو إعادة إنتاج) الضوء في الفضاء بشكل يحيلنا بعض الشيء إلى العمل المشهور «إشارات» الذي أجّزه الفنان اليوناني طاكيس Takis. وهو عبارة عن مجموعة أضواء لامعة مثبتة في نهايات أعواد مرنة طويلة.. وتلك وسيلة أخرى للتعبير عن قوة الطاقة التي تسير الكون (8). هذا إلى جانب عناصر تعبيرية أخرى بات الفنان رحمون يوظفها توظيفاً مكثفاً كالشموع والقوارب الورقية. والكفن.. وغيرها من العناصر التي يستعملها للتعبير عن قيمة السفر والرحيل. ولا أدل على ذلك: المركب 2005. الحبة 2008 التي ترمز في عمل فيديو إلى سفر روحاني. فأعمال هذا الفنان. الذي أقام مؤخراً معرضاً جميلاً أطلق عليه اسم: «بدر». تتسم عموماً بطابع شاعري وذات علاقة بالصوفية والروحانية الطبيعية والبوذية. ومن خلالها أبرز كثيراً اشتغاله على ثنائية النور والتكرار.. النور الإلهي الباعث على الطهر والقداسة والسمو. النور الذي ورد في القرآن في أسماء الله وصفاته. جاء في الآية الكريمة من القرآن: «الله نور السماوات والأرض. مثل نور كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة كأنها كوكب دري يوقد من زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء.. إلخ». وقيل في تفسيره: الله نور السماوات وأهل الأرض. وقيل : مثل

أبرزها معرض «دفاثر الفن» الذي شاركت فيه مؤخراً بأعمال أطلقت عليها تعبیر «مطرين». وذلك صحنه الفنانة الإسبانية المعاصرة ماريونا بلاسكيا. وقد أقيم المعرض بمعهد سيراغانتيس بالرباط. تقول الفنانة الرواس معللة : «من خلال أعمالها الفنية التي صرت أعرضها اقتريت أكثر من وسائل عمل لم أكن متعودّة عليها كثيراً. مثل الصورة الفوتوغرافية. والفيديو والصوت. كما أنني تمكنت من تركيز نظري على أشياء صغيرة جداً كنت أراها وأحسها. لكن لم تكن تربطني معها علاقة قوية مثل قطرات المطر». يُذكر أن الفنانة صفاء الرواس تمكنت من الفوز بجائزة بينالي البحر الأبيض المتوسط لعام 2009 (7) عن عملها التشكيلي «القمر بداخلي». بينما عادت الجائزة الثانية للفنان الفلسطيني تيسير بركات عن عمله «غبار- حوار- جديد». أما الجائزة الكبرى للبينالي المذكور في دورته الخامسة والعشرين. فقد كانت من نصيب الفنان المصري وائل شوقي عن عمله «منار الإسكندرية».

4-2: يونس رحمون: الغرفة. الآن/ هنا.

يقترن انخراط الفنان يونس رحمون -المزداد بتطوان عام 1975- في مجال الإرساءات التشكيلية بمشاركته في معرض «الشيء المستغرب في المغرب» L'Objet désorienté au Maroc الذي أقيم بمتحف فنون الديكور بباريس عام 1999 في إطار «سنة المغرب بفرنسا». هذا المعرض. الذي أشرف عليه المندوب جون لوي فرومون J. L. Froment. كان فرصة سانحة للفنان يونس رحمون لنسج علاقات إبداعية مهمة سيكون لها الدور الإيجابي في تغيير مساره التشكيلي. وعلى الخصوص مع الكاتب المغربي عبد الله كروم منظم مستقل ومؤسس

المعمارية التي برع في إنشائها الفنانون الحرفيون من البيزنطيين والأندلسيين. يمثل العمل الفني «سبحة»، والذي تم إجازته عام 2001، المنطلق الأساسي لإجاءه فني ذي صبغة روحانية بحتة إذ تطوّر جسّ الفنان رحمون الفني والجمالي تجاه المواد المنحوتة والأجسام المرسومة. وذلك من خلال التنوّع والتعدّد في الأشكال (نخلة)، والتركيبات (الرحى بالريف)، والأجسام (إطارات من زجاج وأجسام من ورق). أما «الجسم التائه»، وهو أول معرض ليونس رحمون خارج المغرب، فقد شكّل الانطلاقة الأساسية له في بناء وتوليف عمل فني متكامل.

ولأنه يدرك بأنه على الفنان أن يكون لديه ما يقوله، لأن «البراعة» في إبداع الأشكال ليست غاية، بل هي تطويع الشكل ليؤدي معناه الباطن (وهو لا يولد من حياة مترفة كسولة، إذ لا يجب أن يعيش عاطلاً، فعلى كتفيه عمل شاق عليه أن يؤديه)، فإن الفنان يونس رحمون لا يتوان عن الاعتكاف على الإنتاج والإبداع مستجيباً في ذلك لرغبة جامحة سكنته منذ ولوجه معهد الفنون الجميلة بتطوان ومنذ انفتاحه على الفن الأوروبي بالديار الفرنسية التي زارها لمرات متكررة كانت كافية لشعوره بأهمية الفن كمعادل للوجود والحياة.

5-2: مصطفى بوجمعاوي: الشاي مادة

للتشكيل الجمالي

ضمن أداء جمالي مشهود حاول الفنان مصطفى بوجمعاوي إجاز ثلاث إرساءات تشكيلية ضمن عمل واحد استغرق عرضه ثلاثة أسابيع بالشقة رقم 22 الكائنة بشارع محمد الخامس بالرباط. وذلك خلال شهر مارس 2003، وقد أطلق على هذه التجربة «سوبر تي، أو ما فوق شاي».

نورة كمشكاة فيها مصباح، أي مثل نور هداة في قلب المؤمن كمشكاة فيها مصباح. وقد وردت آيات كثيرة في القرآن تشير للنور ومنها: «قد جاءكم من الله نور وكتاب مبين»، وفسّر المفسّرون النور هنا بأنه محمد رسول الله (9).

جلى هذا التوظيف كثيراً من خلال تجربة «واحد» (10) التي ظهرت منذ إقامته بباريس عام 2001 وقد عكست بداية اهتمامه بالتقنيات الحديثة كالفيديو والصوت، أو من خلال تركيبات الرحي و «الغرفة 4» التي شيدها بجبال الريف جاعلاً منها فضاءً مفتوحاً لكل الزوار لمسائلة أمور وقضايا ملكية الأرض والمنزل، وهو عمل يمتد داخل مشروع تشكيلي معاصر أطلق عليه تعبير «الغرفة، الآن/ هنا». هذا العمل الفني هو في الأساس مشروع أقيم على موقع معلوم يتمثل بأرض تعود إلى أسرته في جبال الريف وهو في تناول العموم.

فكل هذا التنوّع والتجريب مكّن الفنان رحمون من التآلق والعرض خلال بينالي سنغفورة للفنون خلال عام 2009، ومن أهم أعماله، نذكر: عقدة 2001، الله 2002، شهيد 2003، غرفة- حجرة 2008، مركب الخلوة 2009، خلصة 2009، درويش 2006، صلاة 2005، ليس للكفن جيوب 2004 (11)، تابوت 2003، انتفاضة 2003، طيفور 2008، قطرة 2008، إلخ. عن عمله علّق الزميل الكاتب عبد الله كروم: تمثل أعمال الفنان يونس رحمون امتداداً لكل بادرة من بوادره التي توحى بالهدوء مع اتسامها بالحزم، لقد تأثر الفنان بأفكار وممارسات الصوفية، مما جعله يتبنّى في أعماله بعض رموزها كالتكرار والتناظر والمتابعة والتركيز والكمال والبساطة والوجودية والوجودية المشتركة، تتعلق بعض أعماله الفنية بالفن المعماري والهندسي، بحيث من السهل مقارنتها بالزخارف الفنية

عام 1982 للمشاركة في البينالي الثاني عشر المقام بباريس. حيث قَدِّمَ عملاً أرضياً بلغ حجمه ثمانية أمتار وذلك بمتحف الفن الحديث. إلى جانب الفنانة لطيفة التجاني التي سبق لها عام 1999 إقامة تجربة مهمة جداً تمثلت في نصب إرساءات تعبيرية خُمل في عمقها معنى صوفياً، وهي بعنوان «مقامات لطيفة». وذلك برواق باب الرواح بالرباط. وهذه التنصيبات مكوّنة من خيمة كبيرة مبنية بالأساس على دائرة ابن عربي كما تجسّد ذلك الأبواب الأربعة الكبيرة والأضلاع والأحرف الثمانية والعشرين. إلى جانب مقامات موزّعة بالرواق: مقام الموسيقى. مقام الشجرة. مقام النخلة. مقام الباب ومقام الكتاب. وخلال العام الموالي، تمكنت الفنانة لطيفة من عرض تجهيز فني ذي دلالات كبيرة بالعاصمة الإيرانية طهران. وهو بعنوان «حَزَامٌ لَلا فاطمة الزهراء» كاستعارة جمالية رمزية لقوس قزح المكوّن من أشربة شفيفة خيل في تكويناتها وتوليقاتها وألوانها إلى الطهر والنور والقداسة. وبمناسبة فعاليات الصالون الأول للفن المعاصر المنظم بكتاترانية «القلب المقدس» Coeur sacré الدار البيضاء. 2005، عرضت الفنانة لطيفة «حايك السلام» كتجربة تجهيزية أخرى تمتد لنزوعها الصوفي الذي أمسى يرسم ملامح مشاريعها الفنية الجديدة خارج إطار اللوحة المسندية التي رافقتها طويلاً.

وأيضاً هناك أعمال الفنان خليل لغريب، المزداد بأصيلة عام 1948، التي يمكن إدراجها داخل خانة الفن الزائل. أو الفن العابر Art éphémère. فهو يشتغل على مواد في وضعها الخام دون أن يتدخل في طبيعتها. ومنها الخبز والتبن والحبال المتأكلة والأوراق -الشفافة منها والكارتونية-

فالعامل الأول دشّن الفنان مباشرة على الحائط ترحيباً بالزوار. قبل أن ينجز لوحة فنية مؤثثة تحتل الحائط الكبير مع جزء من الأرض حيث حبّات الشاي المتساقطة والصورة معكوسة على مرآة مثبتة قبالة الحائط/ اللوحة..

وكان الفنان بوجمعاوي أجز سنة 2002 فيديو أول «مزيد من شاي القافلة» (وهو إنتاج خارج الحقل Hors champs) يشكل منعطفاً في مسيرته الفنية. إذ يؤكد فكرة ما بعد بقاء الحركة، فيأخذ هنا مكان «سوبر تي 2» ويتعلق الأمر بإلحاز يقوم على إشراك الجمهور. أما الكأس الكبيرة- وهو تضخيم مبالغ فيه لكأس الشاي- فيوجد فوق حيز ضيق ومثلّ بحبّات الشاي يصيها الفنان الغائب عن الشاشة. في حين شكل الشاي الذي أفاض الكأس هرمًا مبتلعاً الإناء بالكامل. أما «سوبر تي 3». فهو عبارة عن أثر على الأرض في شكل هلال قمري كبير حصيلة حبّات الشاي المتزايدة ويمكن لزائر الشقة أن يمشي داخل الغرفة محدثاً أصواتاً ومحوّلاً حبّات الشاي تدريجياً إلى إلى دقيق وغبار سيغطي فضاء الشقة بعد انقضاء ثلاثة أسابيع(12). غير أن هذه التجربة لم تنجح في إدماج الجمهور والجسد في بنية العمل الفني. وهي الفكرة التي كان الفنان بوجمعاوي يروم تحقيقها عبر اشتغاله على الشاي كمادة وكلون وكرائحة وكفضاء..

2-6: تجارب تشكيلية ماثلة:

ضمن سياق التعبيرات الفنية المذكورة. وجبت الإشارة أيضاً إلى بعض الإبداعات التشكيلية المغربية الماثلة. أبرزها بداية للفنان فؤاد بلامين الذي أجز خلال أواخر الثمانينات بعض الإرساءات التشكيلية وقد تمّت دعوته

تغيير لأحجام الأشياء المستعملة والملاحظة في الواقع (دراجة، شؤاية، صنبور...) بتكبير حجمها أو تصغيره مع حضور لذاكرته الطفولية التي تختلف في توظيفها عن تجارب العديد من الفنانين المغاربة. لاسيما وأن معالجته لهذا الموضوع ارتكز في تركيباته على تعامل مباشر مع أشكال تشبه لعب الأطفال بألوانها الزاهية، مع تجهيزها بغضاء الأزقة كقطع نحتية تقمص فيها الفنان شخصية الطفل ليصل لأقصى درجة الإبداع، متحرراً من قيد التأثير الأكاديمي وما شابه ذلك، ليعبر عن عفويته وصدق مشاعره بارتجالية فنية تنتهي في الأخير لعمل في غاية الإتقان (13). في أفق هذا الاشتغال الإقلالي، يتألق الفنان الوزاني في تنفيذ أعمال تجهيزية إيجازية مصبوغة، في حياتها رسوم هوائية خفيفة وملونة بأطراف طفولية، كما يقول الباحث الجمالي موليم لعروسي.

هذا بالإضافة تجربة الفنان حسن الشاعر، المزداد عام 1964 بالرماني، المنشغل إبداعياً بحباله المدلاة في أنسجام جمالي جذاب مع الأوتاد والأحجار التي يستعملها، والمستعارة من ذاكرة البيئة: لمسيد (الكتاب القرآني)، الخيمة.. كطريقة للتأثيث الفرجوي في الفضاء وخلق نوع من التلقي البصري ذي المنحي الحسي والمادي في آن.. فهو يشتغل استعارياً على الإنسان ويجسد صراعاته الأنطولوجية مع الطبيعة انطلاقاً من توظيفه المباشر لعناصر ذات خصوصيات مادية وحسية كالحبوط والأحجار والأخشاب. هذه التجربة «ينقلها الفنان الشاعر في أعماله التجهيزية إلى شعرة التراث الخفي في محاولة لإعطاء المواد البسيطة الهامشية والفقيرة كالخشب والحبال والأوتاد والحجارة، عناصر قصيدة بصرية.

والأحجار والطحالب وقشور الحيطان والطباشير والخيش والشظايا الزجاجية.. وغيرها من المواد والسنائد التي تتوارى خلف التراكيب والتكوينات اللامكتملة.. الحرة وغير الخاضعة لسلطة الإطار/ الكادر..

عبر الإبداع في هذه الوسائط المادية، تحقق العين (عين المتلقي) وتتعدد الرؤية وهي تخطط طريقها داخل جسد المواد الهشة التي يستعملها الفنان.. وفي قلب التشكيلات اللونية التي يبدها على اللوحة وفق إيقاع طيفي متكشف تسوده هدأة البياض (بياض الجير) وصوفية الأزرق الشفيف الذي تخلقه مادة النيلة Indigo ذات الجذور الصحراوية.. وأيضاً تجربة الفنان حسين موهوب، لاسيما في اشتغاله على إجاز ستائر فنية Paravents تمكن من عرضها بفرنسا في أكثر من مناسبة فنية عالمية، إلى جانب عرض «جوانيات»، أو «دوارة هواء» Girouette، ضمن معرض دولي متنقل في فن النحت نظمه الصديق والناقد الفرنسي دانييل كوتورييه D. Couturier بمشاركة نحائين عالميين أمثال: ألكسندر كالدرو جورج ريكه، إيدي ماير وغيرهم.. كما يمكن إدراج تجربة الفنان محمد نبيلي المولع بمحاورة الرمل والتراب من خلال إبداع قطع تشكيلية قريبة الاتصال بفن الأرض Land art. وقد ظهر هذا التوظيف كثيراً في معرض الفنان المنظم سابقاً بأفينيون/فرنسا تحت شعار: «دعوة إلى الصمت»..

وضمن نمط إبداعي يتقاطع كثيراً مع تجربة خوان ميرو ونيكو دو سان فال، وفي سياق علاقة العرض والتجهيز بمخزون الذاكرة، وجبت الإشارة إلى تجربة الفنان عبد الكريم الوزاني كتشكيلي ونحات مهتم بإشكالية الفضاء والمحيط كفضايا تطرح (الوزن، التوازن، الحجم، الكتلة...) على شكل معلقات متحركة، مع

منذ عام 1948، إلى جانب استعانتها بمفردات ومواد تعبيرية متنوعة كالأوتاد المطاطية الرغوية والإسمنت والفحم والرماد والمقاعد البالية، إلى جانب الموسيقى التعبيرية. ومن أعمالها التي تشهد على هذا التوجه، نذكر مثلاً: «عرب الثواني 1999 Trotteuse»، بلا عنوان 2009 (Untitled)، والرّاية الفارغة.. إلخ.

وفي تجربة تعبيرية أقرب إلى فن الأرض، نذكر العمل الجبار الذي أشرف عليه الباحث الجمالي موليم العروسي والفنانة التشكيلية كنزة بنجلون من حيث الإدارة الفنية، وميشيل تولير في التصوير الفوتوغرافي، ثم كاترين هلال وعبد الإلاه هلال في التصوير بالفيديو.

وقد تمثل هذا المنجز الجمالي/ البيئي في مشروع «فن وصحراء» المقام عام 2006 بصحراء مرزوقة/ إقليم الراشيدية. فهذا العمل الإنشائي، الذي تم في عراء الصحراء، اعتمد في إنجازها على الاستغلال العضوي للخامات المائية والنباتية، وقد شاركت فيه نخبة من الفنانين الشباب المتميزين وهم: عثمان فكروي، حسناء صابر، بوزيد بوعود، عبد الرحيم فريدي، سميرة بادو، محسن حركي، أمين البكري، خديجة إدموحي، أمبارك بوحشيشي، اسماعيل بوعناني، بلال شريف، فرح عبيد وأحمد رشيد.

من التجارب الفنية المغربية الجديدة بالذكر أيضاً، تجربة الفنان حسن الضرسى الذي يستعمل مواد وخامات طبيعية متنوعة، وتجربة الفنانة أمينة بنبوشتي الموسومة ببناء معماري أساسه قضبان حديدية ومجوّف من الداخل، وفي نفس الوقت مشحون بأسلاك معدنية رفيعة ذات تراكيب متكوّمة بشكل عشوائي مثبتة على قاعدة سميكة مستطيلة الشكل وذات طلاء أبيض، وتجربة الفنان محمد الباز، مزداد عام 1976 بالقصيبة،

ومن تلك المواد التقليدية المتوارثة كأدوات بعيدة عن وسائل التصوير، حيث أخذ يبتكر أشكال معلقاته الحديثة المكوّنة من سطوح مشكلة كي تتموضع على الحائط أو الفضاء» (14).

دون نسيان الإشارة إلى تجربة الفنان فوزي لعنيريس -المزداد بإميلشيل عام 1958- والذي تميز باشتغاله، بداية، على الإسمنت كمادة للخلق الفني والتشكيلي مقدّماً بذلك العديد من التراكيب والتكوينات الجمالية ذات هوية حديثة، وتطوّرت هذه التجربة لاحقاً لتشمل مواد وأسندة أخرى كالظلات والصحون والاكواب والعلب الكارتونية وهياكل زجاجية ومعدنية مجوّفة، فضلاً عن الأسلاك والخضروات وأشياء أخرى كثيرة مستعارة من عالم المطبخ، إلى جانب اشتغاله على المرايا (تجربة حاويات القمامة مثلاً)، وأيضاً على نصوص المطالعة الواردة بالمقرّر المدرسي المغربي (التعليم الابتدائي) الذي صمّمه الراحل أحمد بوكماخ.. ثم الفنانة الباتول السحيمي، المزداة بأصيلة عام 1974، تعيش وتشتغل بتطوان، فهي تبعد إرساءات تشكيلية تتسم عموماً باشتغالها على المصابيح الكهربائية المثبتة بأسلاك ضمن توليفات دائرية متناسقة، وأخرى تبرز اشتغالها على أزياء ورقية مكسّوة بالزّرق، ومن آخر إبداعاتها «الكوكوت» Monde, les cocottes - 2008 sous pression. أضف إلى ذلك تجربة الفنانة لطيفة الشخص (مغربية ذات جنسية فرنسية) التي يجمع أسلوبها التشكيلي بين التوقيع النظامي والمحتوى السياسي، فهي توظف في أعمالها الإنشائية الأرقام الزرقاء المبعثرة للتعبير عن لا جدوى قرارات الأمم المتحدة ومجلس الأمن الدولي التي تذهب أدراج الرّياح كلما تعلّق الأمر بالموقف من الاعتداءات الإسرائيلية الظالمة على فلسطين الشقيق

مائلة مستقلة مثل: «تاون هاون» في القاهرة. و «أشكال وألوان» في بيروت. و«دارة الفنون» في الأردن.

3 - الفيديو آرت، :

تعود البدايات الأولى لفن الفيديو إلى عام 1963 « حين استخدم نام جون بايك Name June Paik للمرة الأولى جهازاً إلكترونياً تلفزيونياً لأغراض فنية. وفي المعرض المسمى Music Electronic Exposition Of بيك 12 مونيتورا يث كل مرة. مختلف الصور المشوشة. أو كما في (Zen for T.V). تبث المونيتورات خطوطاً شاقولية فقط. وبعدها بعامين. اشترى بيك الجهاز بكامله. أي الكاميرا و VTR. والذي يسمح بتسجيل شريط الفيديو. وفي عام 1969. جرت أحداث مهمة بشكل خاص لتطوّر فن الفيديو.

كما تأسست العديد من جمعيات الفنانين المعنيين بفن وأصدرت مجلات متخصصة في هذا الفن. فضلاً عن إنشاء أول قسم متحف بنيويورك عام 1971. وتنظيم مؤتمر كبير باسم Open Circuits حول فن الفيديو عام 1977 من قبل متحف نيويورك للفن الحديث...» (16) وستشهد فترة السبعينات تطوراً واضحاً لفن الفيديو آرت Vidéo Art إلى جانب الفيلم التجريبي الذي ساهم بدوره في قلب معادلات الفن الحديث ..

فخلال مهرجان السينما الجديدة المنظم بنيويورك عام 1965. «ربط معظم الفنانين أفلامهم بظاهرة الهينينينغ مثلما ارتبط فيلم Sping Straining بأداء أحد الراقصين باستخدام تقنية تزامنية العرض Diapositive . ومن سلسلة Environnement هناك فيلم بعنوان Shower استخدم فيه روبيرت وثمان R.

الذي يستعمل سيورات ذات رسوم ضوئية على طريقة النيون (أطياف وخيالات نورانية). وأخرى في شكل خطوط إحاطة Cernes. ثم تجربة الفنانة جميلة العمراني المزدادة بالحسيمة عام 1972. والتي سبق لها المشاركة في إحدى دورات بينالي دكار للفن الإفريقي المعاصر. وأيضاً تجربة الفنان فوزي بنسعيد المزداد بمكناس عام 1967 ويقيم منتقلاً بين الدار البيضاء وباريس. يتصدّر الإنسان جل أعماله الإنشائية. دون نسيان الإشارة إلى فنانين آخرين شباب أبدعوا في فن الإرساءات. منهم الفنان عثمان الفكراوي -من مواليد 1982 بطنجة- الذي سبق له التخرج من المعهد الوطني العالي للفنون الجميلة (تخصص نحت). والفنان ياسين أبراق. خريج نفس المعهد. يعيش ويشغل بطنجة. والفنان عبد العزيز العمراني والفنان محمد الحراق..

وإلى جانب النماذج الفنية المذكورة. يجدر بنا ذكر تجربة «منبع الأسد» La source du lion التي أسسها الفنان حسن الضرسى عام 1997 بهدف دعم الفن المعاصر بالمغرب بمعية تشكيليين مغاربة يوجد من بينهم رشيد لمون. محمد إيت الصغير. محمد فريجي وخديجة كارتى. وقد تمكنت هذه الجمعية من إنجاز مجسم بحديقة لرميطاج الذي أعاد الاعتبار كثيراً لهذا الفضاء الذي حوّل طويلاً إلى أرض مهملة ومهجورة. ثم «جمعية الهندقة» (15) بإقليم الشاؤون التي تنشط كثيراً في مجال الإبداع التشكيلي المعاصر وعلى الخصوص فن الفيديو والتنصيبات والبرفورمانس. ونخلص إلى مجموعة 212 التي تكوّنت من جيل جديد من التشكيليين المغاربة الشباب يتوقون إلى تأسيس خطاب تشكيلي معاصر بالمغرب. وذلك على غرار تجارب العديد من الفنانين العرب المعاصرين الذين ينتمون إلى مبادرات

وارتكزت المشاركة المغربية في هذا المهرجان على إبداعات طلبة المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء ومدرسة السينما والتواصل وكليات وجدة والفيطيرة وابن مسيك.. وتمحورت هذه الإبداعات حول العديد من المواضيع والقيم المتنوعة التي صاغها المشاركون بحس فني رفيف، ومنها: عنف الواقع، الصراع من أجل البقاء، الحب، الأمل، وقد «أبرزت الأعمال الفنية المشاركة في هذه الدورة، مبدأ التنقل زمانياً ومكانياً المطبوع بالكشف عن التناقض في تشكل الشخصية، بينما نجد أعمال أخرى، تقدم الموسيقى والتمثيل والوعي كسمات شكلت الوسيط الفني والجمالي في تركيب وحدة العمل الفني سواء كان فيديو أو نصيبية، وفي جانب آخر نجد أفكار تجمع ما بين المسرح وفنون أخرى، على اعتبار تنويعات ملموسة في الروح الإنسانية تؤسس لنفسها لغة جامعة للكوني والمرئي كاستجابة لمجموعة من الرغبات الإنسانية ودعوة للرؤية والفهم والتأويل» (18).

على مستوى العرض، تم توزيع الأعمال المقترحة على عدة فضاءات منتشرة داخل مدينة الدار البيضاء وذلك على النحو التالي:

أ- «تفاعلات- أجسام تتحرك»: تنصيبات فيديو ووسائط متعددة تفاعلية بفضاء الفن أكتيا التابع لإحدى المؤسسات المصرفية، وقد شارك فيه الفنان المغربي عبد الغني بيبط (19) والفرقة الإيطالية «استوديو أزورو» (20) والنحات الألماني بيتر فيلز (21) بتعاون مع الراقص الجسدي الأمريكي ويليام فورسيته.

ب- «رموز- استهلال»: عرض لمخترف الأنفوسيني بلاستي بالمركز الثقافي مولاي رشيد. العرض من تقديم فرقة أر إيبيد (22) تحت إشراف المدير الفني كريستيان زكاريا.

Withman حبراً حقيقياً مزوجاً بالماء الجاري، في حين أن الفتاة المستحمة نشاهدها من شريط فيلمي. وهناك أيضاً كليس أولدنبرغ C. Olde- berg في فيلمه Movie House دعا المشاهدين إلى أداء أدوار تمثيلية (17)، وغير ذلك كثير. وقد لقي فن الفيديو انتقادات لاذعة من طرف آلان كابرو الأب الروحي الكلاسيكي للهيبنينغ، وقد وصفه بكونه «نبيذاً قديماً في قنينة جديدة». وكان هذا التوصيف عنواناً لمقالة نشرتها مجلة Artforum في عددها الصادر في يونيو 1974..

بالمغرب، دخل فن الفيديو متسللاً إلى نسبيح الفنون البصرية مستمداً جذوره من فنون الأداء وحركة الإجاز كامتداد للبيت أرت والهيبنينغ وحركة المحيط Environnement والفن المفاهيمي والهايكو الجديد Néo- Haikku والمسرح الحركي وغير ذلك من فنون البرفورمانس..

ويعد المهرجان الدولي لفن الفيديو من أبرز التظاهرات الفنية التي تنظم بالمغرب في هذا المجال، والذي تنظمه كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بالدار البيضاء كل عام، وقد بلغ سنة 2006 (20/25 مارس) نسخته الثالثة عشرة..

هذا المهرجان الدولي -الذي يشارك فيه مبدعون شباب من المغرب والعراق وأوروبا ودول البحر الأبيض المتوسط- يمثل تقليداً فنياً وموعداً سنوياً للحوار الجمالي وملتقى للإبداع الذي يشكل فن الفيديو بؤرته الرئيسية.. وقد تميزت هذه النسخة بتقديم عدة عروض وإجازات فنية وحفلات الموسيقى الإلكترونية تركز معظمها على قيمة الجسد في أهم تعبيراته وإيماءاته الكورغرافية تماماً كما هو الحال بالنسبة للبودي أرت والبرفورمانس ومنحوتات الفيديو والأنفوسينو بلاستي.. وغير ذلك كثير..

إبداعات اتخذت شكل مشاهد حيّة أو إجازات فنية».

ومن بين الأسماء المبدعة التي تميزت داخل ساحة الفيديو الإنشائي، نذكر تجربة الفنان عمر سعدون -من مواليد القصر الكبير عام 1978- عضو مؤسس لجمعية «الهندقة» وفي حوزته العديد من المعارض الوطنية والدولية. حيث شارك في دورتين متتاليتين للمهرجان الدولي لفن الفيديو بالدار البيضاء لعامي 2008 و2009، إلى جانب المشاركة عام 2008 في مهرجان فن الفيديو الأول «الفن- الآن» بسورية. وملتقى «مبادرات» المقام عام 2009 بمدريد. يُذكر أن الفنان عمر سعدون سبق له إنجاز أول فيديو فني عام 1993 وأعماله عموماً تتأرجح بين المنحى الواقعي والتجريدي في معالجة العديد من المواضيع والقضايا التي يستقيها من اليوميات. إلى جانب أخرى تعكس وعيه السياسي وتفاعله كفنان يدرك دوره الوظيفي داخل المجتمع. ومن أبرز أعمال الفيديو التي أنجزها هذا الفنان، نذكر مثلاً: شأن شخصي، 3 د- 2008، أحلام صامتة، 7 د- 2008، إغاثة، 3 د- 2009، الشطّابا، 3 د- 2011..

وأيضاً تجربة الفنانة كنزة بنجلون التي نشغل على الفيديو المفاهيمي والإنشائي. وقد سبق لها أن قدّمت أعمالاً فنية ذات قيمة تعبيرية مهمّة. من بينها تجهيز معدني مرفق بفيديو عام 1999. زد على ذلك تجارب فنية أخرى لكل من الفنانة سميرة بادو والفنان كرم خرباوي المولع بإبراز الجوانب النفعية في الفن كما يُبرز ذلك تعدّد رحلاته وسفرياته نحو بلدان أوروبية وآسيوية كثيرة..

بخصوص فن الفيديو (السرد)، يصحّ الحديث عن تجربة الفنان عبد الستار العوات المزداد عام 1952 بمراكش. فهو استفاد سنة

ج- «هوية- ترفيه»: عرض محترف «هوية- مجموعة» الذي أقيم بالقاعة 121، المعهد الثقافي الفرنسي بالدار البيضاء، وذلك بمشاركة فرقة ك- دانس تحت الإدارة الفنية لجان مارك ماطوس وإيفان شابانو.

وقد تصدّر الكاتالوغ الصادر بمناسبة المهرجان الدولي لفن الفيديو/ البيضاء نصّ تقديمي من بين ما جاء فيه: «لقد ساهم دخول التكنولوجيات الرقمية إلى حقل الفنون البصري منذ بضع سنوات، في تغيير نظرنا إلى العمل الفني من أجل إبداع لغات جديدة تتفاعل داخلها الأجناس الفنية، وكذا المجموعات البشرية الناتجة عن التمازج الثقافي. لدرجة أصبحت معه هذه التكنولوجيات حاضرة أكثر فأكثر، بل وأصبحت الرغبة فيها تزداد من لدن المبدعين.

وقد ظلت فكرة التفاعلية، باعتبارها تشكل فضاء فعلياً للوساطة، حاضرة بقوة داخل الأعمال المعاصرة. ومكنت من خلق التقارب بين المشاهد والعمل الفني. بكيفية جعلت عملية الإدراك أكثر سهولة مقارنة مع العمل «الكلاسيكي». ذلك أن المقاربة التفاعلية هنا تستدعي غالباً اللعب واللمس، وبصفة عامة حواس عدّة في نفس الآن. كما أن التكنولوجيات الرقمية حملت معها نظرة جديدة للزمن والفضاء، من خلال خلقها لبيئات افتراضية جديدة حيث المادة تُخلى المكان للافتراضي. وتفتح الطريق لأشكال التعبير كي تفصح عن نفسها بحرية أكبر.

وقد وجدت هذه الممارسات الجديدة ترجمتها عبر التفاعل بين الوسائط المتعددة (الفيديو، والإعلاميات) وأشكال تعبيرية أخرى، وخاصة الفنون التشكيلية والرقص والأشكال الحرّة للتعبير الجسدي والموسيقى، وهو ما تجسّده في

بهذه المناسبة. منحت الجائزة الأولى لفيلم «قوارب الليل» الناطق بالأمازيغية للمخرج مصطفى الشعبي، والجائزة الثانية لفيلم «المخدوعون» لخرجه المهدي برهون. والجائزة الثالثة آلت لفيلم «تطوان بين الماضي والحاضر» الذي أخرجته اشتراكا كل من إدريس تماره ومحمد المكوني.

4- القصص المصورة:

«بالنسبة لنا نحن المؤلفين المحترفين، الشريط المرسوم ليس هو على الإطلاق الشريط المرسوم بالمفهوم القديح. إنه حلم الطفولة الذي نحوله إلى حقيقة بقوة وحماس شديدين».

روني غوشيني - R.Goscinnny

«العالم المدهش للأشرطة الرسومة» - باريس 1968.

تعني لفظة «الأشرطة الرسومة» كل عمل إبداعي عدسي مرئي تعتمد السرد البصري المبني على تناسق الصور والنصوص في ارتباط مجموعة من العناصر التعبيرية الخاصة، أبرزها الفقاعات / Bulles في حوالاتها المرتبطة بنوعية الحوار والموضوع والتعليق المصاحب..

والأشرطة الرسومة - كما اعتدنا على تسميتها- يطلق عليها الفرنسيون Bandes dessinées المعروفة اختصاراً بـ B.D و Bé-Dé. والإيطاليون Comies، والأخლოსاكسونيون F-metts، والإنجليزيون Strip، والمختصون في عالم الفن والتواصل «الفن التاسع» (24).

وهناك أيضاً من يسميها بالحكايات المصورة، القصص الرسومة، قصص الرسوم المتتالية. فهذا النوع من الإبداع الأيقوني، أصبح يحتل مكانة مرموقة ومتميزة في عالم الاتصالات المرئية من خلال أجهزة الفيديو والتلفزيون والمنوار (آلة الإسقاط) والأفلام السينمائية.

1980 من تكوينيين مزدوجين: الأول بباريس ارتكز على تقنيات أخذ الصور النصفية (البورتريهات) من زوايا إستتيفية، والثاني بجنيف محوره الاساسي كيفيات توظيف اللونين الأسود والأبيض في التقاط المشاهد، مع الإشارة إلى أن الوسائل التعبيرية المستعملة في ذلك، هي آلة التصوير الشمسي وكاميرا الفيديو..

أقام الفنان لغوات مجموعة من المعارض البيداغو- فنية أهمها بالمركز الثقافي الفرنسي براكش عام 1980. كما أجز العديد من الأعمال المتميزة، أبرزها شريط مدته خمسة عشرة دقيقة بعنوان: «الدراجة.. براكش» عام 1995، والذي نال بفضل الجائزة الأولى في المهرجان العربي الثاني لفن الفيديو المنظم بسيدي بليوط بالدار البيضاء. إضافة إلى أعمال إبداعية أخرى تنصب بمجملها حول معالجة مواضيع مستمدة من الثقافة الشعبية المغربية (عاشوراء، الزوايا، ذاكرة النخيل، الطقوس الدينية، المواسم التقليدية..)، فضلاً عن إنجازها لأشرطة وثائقية قصيرة حول مراسم مجموعة من التشكيليين المغاربة (23)..

هذا إلى جانب أعمال الفنانة ماريا كرم التي تعيش وتشتغل بإيكس أون بروفانس، وخديجة القباج التي أبدعت مجموعة من الدُمي المصطفة والملفوفة بأثواب بيضاء شفافة، فضلاً عن الفنان مصطفى شفيق أختص في الفيديوغرافيا و «الميتال ارت»، والفنان بنعدادة طه.. وغيرهم كثير.

والحديث عن تجربة الفيديو بالمغرب، هو حديث أيضاً عن المسابقات الإبداعية التي تقام على هذا النطاق، من ذلك المسابقة المقامة في منتصف ماي 1999 في إطار فعاليات المهرجان الأول الذي نظمته شركة إنتاج أفلام الفيديو «أسماء فيلم» بتعاون مع مندوبية الثقافة بتطوان.

بروكسيل، خورخي زبطنر وبيدرو سينوزا من إسبانيا، إضافة إلى الفنانين المغاربة : الميلودي النويغة، محمد البراق، ومحمد بلغالي.

وقد رافق عرض أعمال هؤلاء الفنانين، تنظيم عدّة ورشات ومَحَارِف Ateliers هُمت بالخصوص السيناريو والرسم Dessin وتقنيات السرد السينمائي والتقطيع التقني والتلوين ببرامج الحاسوب، مع لقاء مفتوح مع مبدع إيران الكبير الفنان بيهروز الذي قدّم عرضاً في الموضوع دعّمه بعرض تجربة سينمائية إيرانية نادرة. هذا إلى جانب ورشات أخرى تركّزت بالخصوص حول تقنيات إجاز الأشرطة المرسومة أطرها أستاذنا المادة بالمعهد سعيد الخالي ويوسف الريحاني.

كما تميّزت الدورة بحضور مكثف لمديري معاهد وأكاديميات الفنون الجميلة بالحوض المتوسط، من فرنسا والبرتغال وسوريا وإيطاليا وتركيا وتونس وإسبانيا والجزائر واليونان والبوسنة الذين عقدوا جلسة عمل موسّعة تحت إشراف فرع طنجة- تطوان لجمعية إيكوم Ecume للتبادل الثقافي المتوسطي، التي يقع مقرّها المركزي بمارسييليا، حيث تدارسوا سبل تعاضيد التعاون الثقافي والفني المشترك..(25)

وكان المهرجان الدولي المذكور اختتم بعرض خاص لأهم أفلام التنشيط في مهرجان أنغوليم لعام 2005، مع إقامة ندوة في موضوع: «الأشرطة المرسومة وعالم الإشهار والتواصل»، مع استصدار مجموعة من التّوصيات، أبرزها :
- دعم شعبة الأشرطة المرسومة وتوسيع مجال انتشارها.

- مواصلة مشروع إصدار مجلة شوف Shoof للأشرطة المرسومة، مع تطويرها وفتحها أمام كل الفنانين المهتمين.

- حثّ الرسامين والفنانين المغاربة المختصين في مجال الأشرطة المرسومة لواقعهم اليومي

وأصبحت تحدّد ثقافة الجماهير الوطنية والعالمية الواسعة، وتتحكّم في بنيات السياق السوسيوثقافي للمجتمعات.

ومنذ نهاية القرن الماضي، تزايدت أهمية فن الأشرطة المرسومة ورافقت تطوّر الفنون التشكيلية وما شهدته علوم النفس والتربية من تقدّم وتطوّر، بحيث أصبح هذا الفن يتمتّع بمنزلة أساسية على عدّة مستويات وأبعاد، أهمها مستوى التعبير الفني والجمالي بوصفه من أهمّ مصادر الإبداع التشكيلي المعاصر، وهو الدليل على دور الفنان المؤثر داخل المجتمع.

وفي سياق انفتاحه على مختلف التعبيرات البصرية الحديثة، دسّن المعهد الوطني العالي للفنون الجميلة بتطوان تجربة فريدة بإدماجه الأشرطة المرسومة ضمن المنظومة البيداغوجية التي يعتمدها في برامج التكوينية والديداكتيكية، ويوجد من بين الأساتذة الذين درسوا مادة الشريط المرسوم الفنان الشاب رشيد بلفقيه مصمّم غرافيكّي تخرج من المعهد المذكور، ويشغل راهناً أستاذا بكونليج موندريال بطنجة وفي حوزته الكثير من المعارض الفنية داخل وخارج المغرب.

وقد شهد المعهد خلال الفترة الممتدة بين 11 و13 ماي 2006 تنظيم النسخة الثالثة لمهرجان تطوان الدولي لفن الأشرطة المرسومة، وذلك تحت إشراف وزارة الثقافة وبشراكة مع مندوبية والوني بروكسيل بالمغرب والسفارة الفرنسية ومعهد سرفانتيس.

وقد تميّزت دورة السنة المذكورة بمشاركة مكثفة لفنانين مرموقين من العالم العربي الإسلامي ومن أوروبا، يوجد من منهم : أولففيه فاتين، وتيهام ودومنيك برتال من فرنسا، ديميتريو دودوناتا من رومانيا، بيهروز ماكميان من إيران، ميشيل موفار وفيليب موان من والوني

مائة مشارك تتراوح أعمارهم بين 14 و25 سنة تدور مواضيعها حول الأسفار والرحلات.

- عرض أعمال فنية من إجاز الفنانين بريدن وجي ومحمد بيوض.

- محاضرة حول تاريخ القصص المصورة من إلقاء برنار بيرثو Bernard Bertho.

- موائد مستديرة حول قضايا إبداعية وجمالية متصلة بمجال القصص المصورة. شارك فيها رسامون مغاربة وفرنسيون. وذلك ضمن موضوع محوري هو: «أي تأثير للقصص المصورة على المجتمع؟».

- ورشات فنية حول الصورة الصحافية وطرائق سحبها وتقنيات إجاز الرسوم المتتالية والكاريكاتور من تنشيط الفنان برونو بازيل Bruno Bazile.

ونضيف إلى ما سبق. معرض الأشرطة المرسومة الذي نظمته وزارة الثقافة قبل سنوات برواق باب الرواح. وقد شارك فيه فنانون مختصون في هذا الفن وينتمون إلى أقطار عربية وإفريقية وأوروبية متعدّدة. دون نسيان الإشارة إلى المعرض الأول الذي ينظمه راواق Le Sous-sol بأكادير خلال الفترة ما بين 23 يونيو و10 يوليوز 2011 ويتمحور حول فن الأشرطة المرسومة بمشاركة الفنانين عبد الرحيم نيسالحة، إبراهيم الرايس، اسماعيل أولحاج الله وعمر النصير.

5- الديزاين الفني:

«في فن الأشياء النمطية، لا يؤلف ابتكار الأشكال الجديدة أية قضية.

فثمة تشكّل مورفولوجي لأشكال هندسية، معظمها مستطيلة.

غدا مقبولا كفضية مغطاة. وبسبب مرونة الشكل النمطي.

والاهتمام بترائهم الشفهي والمادي.

- مطالبة القطاعات الوصية على التعليم والصحة وغيرها بضرورة اعتماد الأشرطة المرسومة ضمن وسائلهما التواصلية. والتنسيق مع الشعبة المختصة بالمعهد في مجال الحملات التحسيسية والتوعوية.

- المطالبة العاجلة بإدماج مادة الأشرطة المرسومة في صلب المقررات المدرسية.

بعد ذلك توالى دورات هذا المهرجان على نحو واسع شجع كثيراً الطلبة والفنانين المولعين بفن القصص المصورة على ولوج هذا الفن والإبداع فيه رغم ما يتطلبه من مهارات فنية عالية في الأفكار والتلوين وتقنيات الرسم. وقد بلغ المهرجان في عام 2010 دورته السادسة التي شهدت مشاركة فنانين شباب من إفريقيا وأوروبا وأمريكا. وتكرم كل من الروائي المغربي محمد عز الدين النازي لمكانته الأدبية بالمنطقة، والفنان البلجيكي دوني لارو ومفوضية والوني بروكسيل بالرباط اعترافاً بدورهما الفعال في تأسيس شعبة الأشرطة المرسومة بالمعهد. فضلاً عن فقرة الأفلام المتحركة التي نشطها الفنان محمد غزالة رئيس فرع مصر للجمعية الدولية للأفلام المتحركة (أسيفا). إضافة إلى العرض المتواصل لمجموعة مختارة لأفلام متحركة قصيرة للكبار والصغار بتنسيق مع جمعية أصدقاء السينما بتطوان.

كما احتضنت مدينة الدار البيضاء المهرجان الثاني للقصص المصورة والرسم المنظم من قبل كلية الآداب والعلوم الانسانية بنمسيك بشراكة مع المركز التربوي الجهوي- أنفا. وذلك خلال الفترة الممتدة بين 10 و14 أبريل 2007. ضمّ برنامج هذه النسخة مجموعة من الفقرات والأنشطة الفنية. أبرزها:

- معرض الرسوم الفنية التي أجزاها قرابة

بهذا المعنى. يأخذ فن الديزايين أبعاداً إيحائية جديدة من حيث تداوله الإنجليزي. فهو يرمز إلى المخطط والنموذج لينهض في النصف الثاني من القرن الماضي كتنخصص فني يهدف إلى خلق انسجام جمالي للمحيط الإنساني ابتداءً من تصوّر الأشياء المستعملة والتأثيرات والوحدات المعمارية إلى حدود مجال إعداد التراب.

وجدير بالإشارة. إلى أن فن الديزايين استمد أسسه الإبداعية مع حركة Arts and crafts سنة 1860 بإجلترا. ولاسيما أعمال الفنانين: ويليام موريس. جوان ريسكين والمهندس فيليب ويب. وقد أصدرت هذه الحركة التجديدية بيانات أعادت فيها الاعتبار للقيم الجمالية على حساب القيم الصناعية. أضف إلى ذلك حركة دوتش فيركباند بألمانيا مع هرمان ماتيسوس الذي تأثر به كل من فاندو فيلد ووارتر كريوس ولوكوربوزيه. دون نسيان مدرسة «الباوهاوس» (بيت البناء) Bauhaus التي أسسها المعماري والترغروبيوس وكان يُدرّس بها فنانون كبار أمثال بول كلي وفاسيللي كاندانسكي. وكانت هذه المدرسة تروم بالأساس إدماج الفن التشكيلي في البناءات المعمارية إدماجاً تعبيرياً وجمالياً..

2-5: ماروك ديزاين:

بالمغرب. يقام معرض وطني سنوي حول فن الديزايين وقد بلغ سنة 2006 دورته الثانية تحت شعار: «ماروك ديزاين». حيث احتضن منتدى الثقافة (كاتدرائية القلب المقدس سابقاً) بالدار البيضاء مجموعة من القطع الفنية التي جسدت التطوّر الجمالي السريع الذي حقّقه المصمّمون الفنيون والحرفيون التقليديون بالمغرب في ظرف وجيز بالنظر إلى حداثة ظهور الديزايين ضمن نسيج الفنون التشكيلية المغربية. هذا الظهور الفني. يرتبط ببعض الأحداث الفنية

وكذلك بسبب سلبيته وكونه غير مؤكد. فإنه وسيلة مفيدة».

روبيرت موريس: ضد الشكل (26).

1-5: المفهوم والسياق

يُعتبر الديزايين Design مكوّناً من مكوّنات الفنون التطبيقية التي تعتمد الرؤية الجمالية والحس الفني الذي يساهم في تربية الذوق وتهذيبه. وذلك بالنظر إلى ما ينطوي عليه هذا الفن من قيم إستراتيجية متعدّدة تظل في بنياتها وخوّلاتها مرتبطة بتصوّرات الفنانين وإمكانات إدماج قطعهم ومجسماتهم الفنية داخل الفضاء إدماجاً جمالياً ووظيفياً. على مستوى المصطلح. نجد بعض المترجمين يستخدمون كلمة تصميم لترجمة كلمة Pattern. مع أن الترجمة الصحيحة للكلمة هي (صيغة). على اعتبار أن كلمة (تصميم) يمكن أن تكون ترجمة لكلمة Design الإنجليزية. والتصميم يستعمل في حقول الفنون التطبيقية. ويمكن أن يلتقي مع كلمة (صيغة). ولكن التصميم يستعمل للفن التطبيقي لأن العمل الفني يُوحى بالصيغة في الفنون التشكيلية. بينما يسبق التصميم العمل التطبيقي. ويمكن أن يندمج المعنيان في بعض المجالات المشتركة بين الفنين (27)..

ومن المصادر الأخرى التي اشتق منها تعبير ديزاين. المصطلح اللاتيني «ديزنيار» التي خيل على الرمز والعلامة. وهي كناية على القرائن المعجمية الآتية: علم. رسم. سطر. مثل. رتب. أنتج بعض الأشياء الصناعية. وقد ارتبط فن الديزايين بالثورة الصناعية حيث بات تداوله الواسع يقتصر بمختلف إنتاجات المحيط الجمالي التي تتسم بالبساطة والوظيفة بعيداً عن النزعات الاعباطية والارجالية.

فضلاً عن ذلك. سبق للفنان سعيد كيجيا أن أقام معرضاً فردياً بمدينة الصويرة تحت شعار: «علامات بنائية». كما شارك إلى جانب جمعية سلام للفن والثقافة بتنصيب «سلام وتعايش» و«حوار الديانات» ضد أشكال الإرهاب والعنف واللاتسامح. كما شارك ضمن فعاليات ربيع أكادير التشكيلي الخامس 2005 كمصمم إبداعي. وكمحاضر. إذا ألقى عرضاً بصرياً حول موضوع: «الديزايين : تاريخ وجارب». والواقع. أن الفنان سعيد كيجيا نجح كثيراً في اختيار النماذج الفنية والجمالية التي يبدعها وهي عموماً تمثل امتداداً لمشاريع إبداعية عديدة نسج خيوطها الأولى مباشرة عقب التحاقه ببلده.

إلى جانب تجربة الفنان كيجيا. يمكن الحديث عن تجربة الفنانة بشرى بلبل. مدرسة المواد الفنية بمعهد الصناعة التقليدية بفاس. التي تسعى إلى إدخال البعد التشكيلي على القطع والصنائع التقليدية ولاسيما القطع الخزفية والنسجية التي تعيد إنتاجها عبر الصباغة والتلوين وخلق تشكيلات جمالية ذات معنى.. ثم هناك الفنان العصامي إدريس الأمامي الذي اشتهر بإجاز مجسمات «ماكيطات» مصغرة باعتماد أسلوب نموذجي يتجانس فيه اللون والشكل والحجم ووفق حس جمالي يحيل أحياناً كثيرة إلى النحت الحديث.

ومن إجازات هذا الفنان. نذكر: مجسم الأرصاد الجوية الوطنية بتنسيق مع مكتب المطارات. مجسمات فضاء التصوير التلفزيوني. مجسمات الإقامات السكنية. مجسمات الموانئ. التصميم والتزيين الداخلي لفنادق مصنفة. مجسم دار الفتاة بإين أحمد. تصميم الميداليات والرموز التذكارية لمهرجان السينما الإفريقية بخريكة في دورته الثامنة والتاسعة. الرمز التذكاري

الوازنة كسنة المغرب بفرنسا 1999- ومغرب ديزاين 2005-. وهي تظاهرة تم تنظيمها بمبادرة من «ميزون ماروك». و«مغرب أوكسجين».

ومن أبرز الفنانين المغربية اختاروا الإبداع داخل ساحة الديزايين. يوجد الفنان سعيد كيجيا - المزداد بضواحي تارودانت عام 1958- صاحب التكوين الفني ببلجيكا. حيث التحق سنة 1981 بالمعهد العالي الصناعي. ثم بأكاديمية فنون الديكور سنة 1986.

وبعد أن عاد إلى بلاده. أسس كيجيا عام 1988 شركة «زون محترف». حيث تمكن من إجاز عدة قطع فنية في مجال التهيئة وإبداع الأثاث والديكور الداخلي للمرافق التجارية والوحدات السكنية. عقب ذلك بسنتين. أسس شعبة «الديزايين الفني» بكل من مؤسسة آرت كوم Art Com والمدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء. ومنذ ذلك الوقت وهو يمتحن التدريس بهذه المؤسسة التكوينية- تخصص «تصميم داخلي».

أما عن مشاركاته ومعارضه الفنية. فهي كثيرة ومتعددة من بينها مشاركته الأخيرة ضمن فعاليات منتدى «يونسكو روست». حيث مثل المغرب في المنتدى العالمي لفن السيراميك بمدينة بروجيا الإيطالية. «لقد كان لي شرف المشاركة ضمن فعاليات هذا المنتدى الفني الذي يروم إنقاذ التراث المتوسطي عموماً. والمحافظة على فن السيراميك الخاص. بجنوب شرق أوروبا خصوصاً. وذلك اعتماداً على التكنولوجيات الحديثة والتقنيات المطبقة في مجال الترفيم. وقد تابعت حلقات نظرية بالجامعة العلمية لمدينة بروجيا وشاركت ضمن أشغال الحلقات التطبيقية بالمتحف الوطني للأركيولوجيا ومعهد الفن (البيولو دوديرونا)»- الكلام للفنان سعيد كيجيا.

والديزايين/ المغرب 2005 « المقامة بمتحف ثقافات العام بروتتردام خلال الفترة الفاصلة بين 25 فبراير و05 مارس 2005، وذلك احتفاءً بمرور 400 سنة على العلاقات الدبلوماسية بين المغرب وهولندا. وقد شملت هذه التظاهرة معرضاً للوحات التشكيلية والنحت، والتركيبات، والتصوير الضوئي، وفن الفيديو، والديزايين. وقد شارك ضمن هذه التعبيرات البصرية مجموعة من المبدعين الشباب، هم: الفنان بومعيز القرشي عبد الرحمان -معروف باسم بوبا- الذي يشتغل على الحديد والبرونز والفولاذ والمزمر، والفنانة خديجة القباج مصممة درست بأكاديمية كامدن Camden والمدرسة المركزية للموضة بلندن/ الديزايين الوظيفي. فهي تجمع في أعمالها التركيبية بين المعدن والخشب والألومنيوم والفنانة أمينة أگزناني التي تعيش وتشتغل بمراكش. درست الهندسة المعمارية بالولايات المتحدة الأمريكية ومختصة في صناعة الحلبي المستوحاة من التراث الأمازيغي.

ثم هناك الفنان هشام لحلو الذي درس هندسة الديكور الداخلي بأكاديمية شاربونتنييه Charpentier بباريس. مصمم إضاءة وأثاث البيت الفاخر، والفنان كريم العلوي سباك برونز ومختص في صناعة اللُمبات والمزهريات وحوامل الشموع والطاولات مستفيداً من تكوين أكاديمي مزدوج تلقاه بفرنسا وإيطاليا. والفنان نور الدين عمير مختص في الموضة وتصميم الملابس. يتخذ من الحناء والوشم وقطع الملابس (الحايك مثلاً) مصادر استلهامية لإنتاج قطعه النسيجية. والفنانة سمية جلال ميكو مهندسة تتخذ من النسيج مجالاً للإبداع. درست هذا التخصص في مونريال عام 1994 وبارعة في صناعة الأقمشة باستعمال مواد وألوان طبيعية كسعف النخيل وخيوط

لهرجان الفيلم الكولونيالي بأزرو. مجسمات الكائنات الأركيولوجية المنقرضة.. الخ.

ومن القطع الفنية المهمة التي أبدعها الفنان إدريس الأمامي تخليداً لرموز الأغنية المغربية. مجموعة من المنحوتات لكل من الحاج بلعيد أحد المؤسسين الأوائل لأغنية الروايس، الحاج المهدي بنمبارك، الرايس ويجانطي، الحاج الدمسيري، الحاج عمر واهروش. فضلاً عن ذلك، للفنان الأمامي مشروع تراثي غاية في الأهمية أطلق عليه اسم: «أبواب الجنوب»، وهو عبارة عن مجسم ضخم مركب من عيّنات منقرضة من الأبواب الخشبية الشهيرة بالجنوب المغربي..

وإلى جانب ذلك، شهد المغرب تنظيم معرض للتصميم الفني تحت شعار: «الإبداع في خدمة الصناعة»، وذلك بدار الفنون بالدار البيضاء خلال الفترة الممتدة بين 09 فبراير و02 أبريل 2006، تميز بعرض مجموعة من القطع الفنية: حلي، كراسي، أسرة، رفوف.. التي تجمع بكثير من الإبداع بين الوظائف النفعية والوظائف الجمالية. وقد شارك في هذا المعرض فنانون مبدعون، هم: جميل بناني مصمم فني وأستاذ جارة الأثاث، فشتال مصمم فني، ياسمين إيطوشان مهندسة داخلية، عزيز الأزرق مهندس ومصمم فني، كريم الطاسي مصمم أزياء ومختص في الموضة والزخرفة، صوفيا التازي مهندسة داخلية ومصممة فنية، منصف الزناتي مصمم فني، إضافة إلى مصممين شباب ينتمون إلى مدرسة «آرت كوم»، وهؤلاء الشباب هم: درام نزار أوسحات سعاد، قسيمي نائلة، لمزاني سناء، زيان إيمان، لوكماري ياسمين، بنكيران حسني، بنيحي أمينة، بنقدور فتح الله، الإدريسي منال، الرميقي زينب، العود سعيدة، وجناح سلمى.

ونضيف إلى ذلك، تظاهرة «الفن المعاصر

- ابراهيم جبرا، الطبعة الأولى 1995 (ص 161).
- 9 - فليب سيرج: الرموز في الفن والأديان والحياة - ترجمة: عبد الهادي عباس. دار مشرق للطباعة والنشر الطبعة الأولى 1992 (هامش. ص 346)
- 10 - يقول الفنان يونس رحمون: «إن كلمة واحد تعني الوحيد والأحد. وبالنسبة لي واحد تعني أيضا الله. لله في الإسلام تسعة وتسعين اسما. وتركيب السبعة الإسلامية من تسعة وتسعين حبة. إن وضعية جسمي المترعة التي اعتمدتها في هذا العمل هي ذات مرجعية بوذية. وأن تريد كلمة واحد ذات المعاني المتعددة في هذه الوضعية المترعة المشهورة عالميا تحمل في طياتها رسالة سلام وتسامح». واردة ضمن مقالة نشرها الكاتب عبد الله كروم في كتاب «الأثر الفني قبل كل شيء». نشر وتوزيع «حور شامب» - 2005 (ص. 120).
- 11 - مثل عربي يقلل من قيمة العالم الدنيوي. ويعني أننا لما نموت ونرحل لا نأخذ معنا إلى القبر أي شيء سوى أفعالنا وسلوكنا
- 12 - عبد الله كروم: شعرية المكان في الشقة 22. العلم الفني - العدد 19295 / 16 مارس 2003.
- 13 - شفيق الزكاري: قراءة في التشكيلي المغربي الحديث (منابع). مطبعة النقي برينتر/ المحمدية - الطبعة الأولى 2005 (ص. 82).
- 14 - فيصل سلطان/ بيروت. 2002. مقتطف من مقالة وارد كاتالوغ المعرض التكريمي لمائدة المنابر المكي مغارة وسعد بن شفاخ/ تنظيم جمعية تطاون أسمير بشراكة مع المديرية الجهوية للثقافة لجهة طنجة- تطوان. وذلك خلال الفترة الممتدة بين 15 و 27 أبريل 2008
- 15 - الهندقة مصطلح جبلي (من جباله) مغربي يعني العرس الكبير.
- 16 - عدنان المبارك: فنون التشكيل الجديدة/ مقالة نص مترجم يمثل في الأصل فصلا من فصول كتاب «حول الفن الجديد والأكثر جدة» للباحث البولندي بيوتر كراكوفسكي (1925 - 1997) الصادر عام 1984
- 17 - فنون التشكيل الجديدة/ مقالة مذكورة.
- 18 - ادريس البعقلي: ما يتبقى يؤسس الفن. يومية الاتحاد الاشتراكي: السبت /الأحد 25/26 مارس 2006
- 19 - فوتوغرافي وفنان فيديو مغربي من مواليد بني ملال عام 1967. يشتغل مدرسا ومؤطرا للعديد من

التغليف وشعر الخيل. والفنانة مريم مهيندو التي ازدادت بالغابون عام 1964 والتي تابعت تكوينها الفني بأكاديمية الفنون ببورديو. تشتغل على المرئي واللامرئي من خلال إدماج المواد العضوية في إنجاز أعمال تجريبية كأغصان الأشجار والباف النباتات والماء وزيت عباد الشمس والملح والشاي. وأيضاً الفنان هشام بن حود الذي يبدع الصور الذاتية كتعبير عن الهوية والأنا. اشتغل مع ماتليدا مونييه وسبق له إنجاز عمل فني -Ve sion Soft ضم ثلاثين بورتريها مصوراً بالضوء بمقاسات صغيرة ومركبة تركيباً جمالياً وذاتياً في آن..

هوامش:

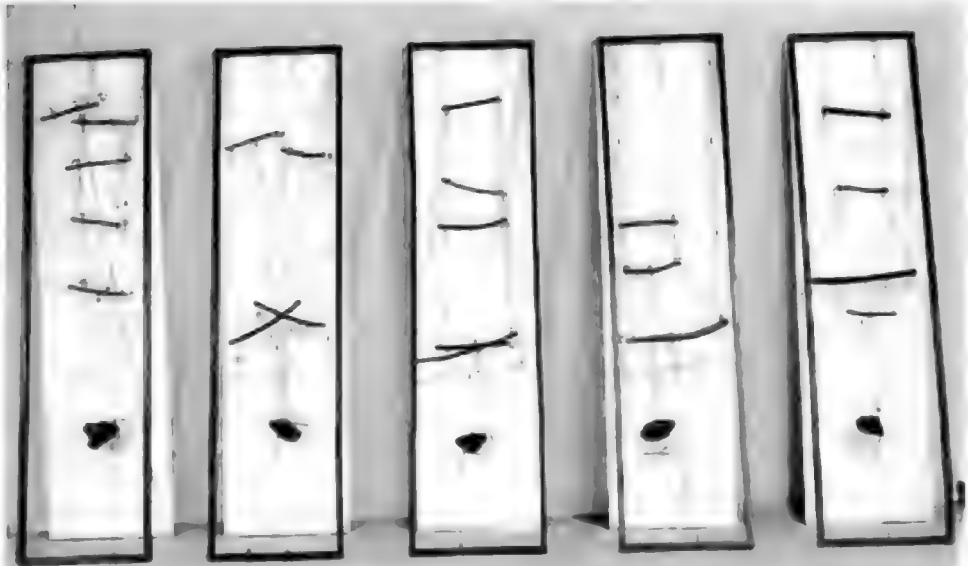
- 1 - طلال مَعلا: مآبيا الرؤى/ في شأن بلاغة التشكيل. وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية/ الطبعة الأولى- دار الثقافة والإعلام- الشارقة 2001 (ص. 161 و 162)..
- 2 - ندوة الشعرية البصرية/ م. م. (ص. 162 و 163)..
- 3 - أسعد عرابي: تيارات «ما بعد الحداثة» في الفن التشكيلي العربي: جريدة الفنون. السنة السادسة/ العدد 61. خاص عن فنون ما بعد الحداثة. يناير 2006- (ص. 8).
- 4 - محمد القاسمي: من المعاصرة إلى الحداثة. مجلة الكرمل/ العدد -12 1984 (ص. 212).
- 5 - بيير غودبير: العبور إلى الحد/ قراءة في تجربة الفنان محمد القاسمي. أربعة فنانين عرب/ كاتالوغ من إصدار معهد العالم العربي بباريس/ ب. ت. (ص. 23).
- 6 - الفن الآن (مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين). تأليف: هوبرت ريد وترجمة: فاضل كمال الدين. الشارقة - الطبعة الأولى 2001 (ص. 57).
- 7 - كانت لجنة التحكيم تتكوّن من فنانين عالميين هم: الياباني فوميو ناجو رئيساً. البرازيلية دانييلا ديلين هانسن. المصري هديل نظمي. العراقي ريان عبد الله. البريطانية إميلي دوهرتي. والأمريكي جيمس هارنيس.
- 8 - إدوارد لوسي سميث: ما بعد الحداثة/ التيارات الفنية منذ عام 1945- ترجمة: فخري جليل ومراجعة: جبرا

- 22 - جمع لفنانين مبدعين ينتمون لفنون تعبيرية متنوعة (رقص، موسيقى، إبداع تشكيلي، فنون رقمية، تعبيرات نصية...) انطلقت منذ عام 1998 في مجال الإبداع المعتمد على التقنيات الجديدة للصورة
- 23 - واردة ضمن مقالنا: الفنان عبد الستار الغوات/ الرسم بالكاميرا هاجس يسكنني منذ أن كنت طفلا صغيرا. يومية الاتحاد الاشتراكي: العدد 5099 - 27 بوليوز 1997
- 24 - مقتطف من مقالنا: «الأشرطة المرسومة ومكانتها التربوية في تدريس مادة التربية التشكيلية، الملحق التربوي - يومية الاتحاد الاشتراكي / 01 يناير 1993
- 25 - اعتمدنا في هذه المعلومات على التقرير الذي أجزه الفنان المبدع بوعبيد بوزيد على ضوء المهرجان الدولي المذكور.
- 26 - روبرت موريس «ضد الشكل»، مجلة آرت فورم - نيويورك- أبريل 1968 (ص.33). وكذلك: ما بعد الحداثة/ م. م. (ص. 222).
- 27 - هوبرت ريد: معنى الفن، الحياة التشكيلية - العدد الرابع/ السنة الأولى 1981. (هامش - ص: 90).

المشاريع الفنية داخل المؤسسات الجامعية منذ عام 2000. أجز العديد من الصور الفوتوغرافية وأعمال الفيديو المستوحاة من شعر عبد اللطيف اللعبي. وهو عضو بالجمعية المغربية للفن الفوتوغرافي.

20 - عبارة عن استوديو للبحث الفني يركز على اللغات التكنولوجية الحديثة في تعبيراته، حيث يهتم منذ أكثر من عشرين سنة بدراسة الإمكانيات الشعرية والتعبيرية لهذه الأنظمة التي تمارس تأثيرا كبيرا على العلاقات الإنسانية. حيث لاقت أعماله حول الفيديو في علاقته بالمحيطات الحساسة والتفاعلية، وكذا تطبيقاته المسرحية والفيلمية شهرة عالمية. هذا إلى جانب أنشطة تكوينية يقوم بها الاستوديو، خصوصا في مجال كفايات نهضة الفضاء داخل المتاحف والمعارض وغيرها. يرجى نظر: كاتالوغ «تفاعلات» الصادر بمناسبة تنظيم المهرجان الدولي لفن الفيديو - البيضاء 2006.

21 - من مواليد ألمانيا عام 1972، يعيش ويشغل راحنا ببرلين مارس دراسته بالكوليج الوطني للفن والديزايين بديبلان. وبالكوبريونيون بنيويورك وبالدرسة العليا للفن لشلسيا بلندن. ويعد من الفنانين القلائل الذين يوظفون الفيديو في الخلق الفني والتعبير الجسدي.



الرواية المغربية المعاصرة قراءة في التخيل والدلالة الثقافية

إدريس الخضراوي*

أم لجهة علاقتها واشتغالها على التخيل باعتبار طبيعته المزدوجة أي بوصفه مؤسسا داخل ثقافة مخصوصة بظروفها وسياقاتها المختلفة كالثقافة المغربية، ومؤسسا ومشيدا للهوية الخاصة بهذه الثقافة ولما خمله من رؤيات متعددة حول الإنسان والعالم (2). وخلال العقدين الأخيرين من القرن الماضي تطورت تطورا ملحوظا واستقطبت اهتمام القراء والنقاد على اختلاف اتجاهاتهم ومشاربهم. مما ساهم في توسيع مفهوم الكتابة ومضاعفة أسئلتها النظرية وترسيخ مكانتها في إنتاج المعرفة الراصدة لليومي والصادحة به ضد كل

تقديم

لاشك أن الرواية المغربية اجتازت بداياتها المتعثرة مع جيل الرواد في الأربعينيات من القرن الماضي وما رافق تلك المرحلة من صراع من أجل تطويع النثرية للتعبير عن الذات والمجتمع بوصفها شرطا أساسيا وحيويا لاستقطاب عناصر القص والسرد (1). لكنها مع السبعينيات دخلت مرحلة التأسيس والتأصيل لكتابة روائية مغربية لها جاذبيتها وسؤالها الخاص. سواء تعلق الأمر بشكلها الأدبي الذي يتخذ مظاهر متعددة من منظور السرد واللغة والشخصيات والموضوعات

* جزء من دراسة مطولة حول الرواية المغربية

لهذه الاعتبارات سنسعى من خلال هذه القراءة إلى الاقترب من أسئلة الرواية المغربية المعاصرة من خلال فرضية عامة تستحضر التحولات التي يعرفها شكلها الكتابي، والإمكانات التي تفترحها على مستويات التخييل واللغة والسرد في إنتاج المعرفة بالعالم. لكأنها في حوارها مع الحساسيات الجمالية الجديدة، عربيا وكونيا، توجد نكهتها الخاصة ويتدفق شهد السرد فيها مفرجا عن قدرة تكلمية (Force illocutoire)، وسنبرز هذا الإفصاح عبر السرد في ما يتصل، أولا، بسعي الرواية إلى أن تنفي عن نفسها أية ما ورائية، لكن ديناميتها لا تتحقق إلا عندما تبلغ بخطابها الحدود القصوى للتشخيص المسنود بإرادة المعرفة، وهو ما نتصور أن محمد الدغمومي ويوسف فاضل ينجزانه بأشكال متنوعة في عمليهما «شجرة المزاج» (2003) وقصة حديقة الحيوان» (2008)، وثانيا بتشييد معالم الوعي بالزمانية الخاصة بالأبطال باعتبار وضعهم محكوما باختيار وجودي، وبفعل حرية يستحضر الماضي والمستقبل من أجل تدبير الفعل في الحاضر. وفي هذا الجانب بالتحديد تبدو روايتنا «هذا الأندلسي» (2008) لبنسالم حميش و«أبو حيان التوحيدي في طنجة» (2009) لبهاء الدين الطود أكثر اشتغالا على بلورة هذه السيرة، ولا شك في أن هذا كله سيمكننا من استخلاص فكرة عن العوالم المبدعة التي تشيدها الرواية المغربية بعيدا عن القصدية المباشرة للنصوص.

أولا : المرجعيات الثقافية وممكنات السرد من بين الاختيارات الأساسية التي تفرضها علينا قراءة الرواية المغربية المعاصرة في ارتباطها بأسئلة الذات وما تواجهه من ضروب

أشكال التستر أو التزييف، والمهياة للإنصات للماضي والمبتذل ولما يحجبه التكرار. وإذا كانت هذه العلامات تدل على جانب من منعطفات الرواية المغربية في بداية هذا القرن، فلا غرابة أن تتعين الرواية اليوم شكلا أدبيا للوعي الجديد يناصر أهم وأعمق ما هو في حاجة إليه ضد كل دوائر الوصاية أو الحجب.

على هذا الأساس، أتصور أنه إذا جاز لهذه القراءة أن تفكر فيما تثيره الرواية المغربية من قضايا نقدية عديدة فلا مناص لهذا التفكير من التشديد على مركزية الممارسة الروائية، باعتبارها أحد أهم مكونات الخطاب الثقافي، خاصة فيما يرتبط بتعدد اتجاهاتها وتنوع مصادر كتابتها، واشتغالها الثابر على التخييل بتكويناته المختلفة وتلويناته المتنوعة اللغات واللهجات، وهذا ما مكنها من افتراق آفاق تخيلية واسعة وفسيحة وغنية بالمكونات التراثية والمحلية والكونية، وموصولة بالسؤال المعرفي، سؤال الوجود أو الكينونة (3).

وليس صدفة أن تتموقع الرواية اليوم في مقدمة الخطابات الثقافية الأكثر تمثيلا للتحولات المختلفة والمتسارعة التي تمس الذهنيات والهويات، وتعبيرا عن الهموم المستجدة للأفراد والجماعات والكيانات المختلفة في نسيج من الرؤى والتصورات المتعددة للعالم والحياة. فالكثير من التجارب الروائية المغربية المعاصرة تكشف باللموس عن كون الوعي بالكتابة فيها يظل مشتبكا بالقوى الاجتماعية متموقعا ضمنها مرتبطا ارتباطا وثيقا بنبض الإيقاع الداخلي للحياة المغربية في أبسط صورها وأعقد تجلياتها. وهذا ما يفسر انحيازها للتعبير عن أسئلة الوجود وملاحقة الهواجس التي تؤرق الذات وتشرخ الهوية وتعيد رسم العلاقات بين الذات والآخر.

في سياق منجز الرواية المغربية الجديدة في تأكيدها أدبيا على مرونة تخيلية وأفق أرحب في الكتابة يلتصق بهجوم وانشغالات جبل مغربي جديد يحلم بالحرية. وبمستقبل أفضل رغم كل المحاولات الرامية إلى استئصال هذا الحلم وإفراغه من مضمونه بتكريس أشكال القهر والامتهان والقسوة.

والدغمومي يشخص كل هذه العناصر بجمالية لافتة. ويكشف من خلالها غياب الدولة الحديثة وما ينجم عنه من تفاوت طبقي وتسلط إداري وسوء استغلال للنفوذ مما يؤدي إلى انتهاك حقوق الناس ويدفعهم إلى التلاشي والذوبان. وهذا المعنى هو الذي عبّر عنه أحد أبطال الرواية عندما كان رجال الأمن يطوقونهم: «نحن مشاغبون، غاضبون، غير مؤدبين.. أصواتنا ناشزة، وجوهنا عابسة.. جيوبنا فارغة. عضلاتنا لا تقبل أن تغسل أطباق المرفقين. وظهورنا متمردة لا ترضى أن تحمل سلع التجار الكبار.. نحن جماعة الفقراء التي تعلمت ونالت شهادة خطأ.. نحن فئران ستغرق باخرة المترفين، جرائمهم. خلايا مفترسة» (4).

ونتصور أن هذه الرغبة الضاغطة للكتابة، روائيا، عن العلاقة المتوترة بين الفرد والسلطة والمجتمع هي التي قادته إلى سبر أغوار الحياة والكشف عن مسراتها وأحزانها من خلال نماذج من الشخصيات تقرب القارئ من تفاصيل خطيرة عن حياة الناس في الفضاءات الخاصة والعامة. ولا شك أن القارئ الذي يقارن «شجرة المزاح» بالنصوص الأخرى التي كتبها محمد الدغمومي لا يجانب الصواب عندما يستنتج بأن الرواية، ممارسة وتنظيرا، عند الدغمومي تظل ملتصقة برؤية الكاتب للوجود وما ينطوي عليه من صعوبات تعمقها طبائع البشر الميالة إلى الفساد. وهذا البعد الانتقادي الذي يحرض

التهميش والانسحاق، تلك التي تفترض وجود سيرورات جمالية وحكائية لا يمكن الإمساك بها دون التخلص من إرغامات القراءة المشدودة إلى الإحالات المرجعية المباشرة. ذلك أن جوهر التجربة الروائية، في تنوعها وفي تعدد مقترحاتها الجمالية، كامن في نهوضها على رؤية للسرد تقوم أساسا على عدم الاطمئنان للمنظور الخطي الذي طبع نماذج متعددة من الإنتاج الروائي المغربي إلى حدود العقدين الأخيرين من القرن الماضي. ومن هذه الزاوية نجد أن النقاد والمتابعين للتجربة الروائية للكاتب محمد الدغمومي يجمعون على عدم فصلها عن مجمل التجارب السردية المغربية المحددة، خاصة تلك التي تقصّدت بأدوات كتابية مفكر فيها، إلى توسيع أفق الكتابة الروائية معتمدة في ذلك على ما راكمته الرواية، عربيا وكونيا، من تطور على مستويي الشكل والخطاب، مما يعكس منظوراً أكثر وعياً بأهمية الرواية كممارسة وكإنتاج للمعرفة. وبهذا المعنى فسواء حدثنا عن رواية «بحر الظلمات» أو عن «شجرة المزاح» أو استحضرنا المجاميع القصصية التي أغنى بها الدغمومي الكتابة ضمن هذا الجنس الأدبي، وشق له مسارات حديثة واضحة، فإننا أمام منجز سردي يستتصر من ضروب التشخيص والتمثيل والحكي ما يجعله مستعصيا على التحديدات النقدية التي تنظر إلى النص من منظور لا يتنبه للإمكانات الدلالية المتعددة التي هو مسرح لاشتغالها. لذلك ففي نصوصه نعثر على تجربة تثور ضد الأحادية، وتقدم بدلا عنها نصوصا تجمع بين الواقعي والفانطاستيكي والحلمي والسير ذاتي، وهي كلها وسائط ومسالك تضبط وتوجه مسار القراءة.

وتكتسي رواية: «شجرة المزاح» أهميتها

الشخصيات نجد الضاوية، نادية، خدوج وولد الغازي، وكل حكاية تضيف طعاما جديدا لأبعاد الرواية ودلالاتها عن الذات الإنسانية بمشاكلها ومعاناتها. وهذا البعد الحواري هو الذي مكن الكاتب من توزيع رؤيته على شخصيات الرواية، وأتاح له الكشف عن المستور ومساءلة اللامساواة الغائبة مما يؤدي إلى استباحة الحقوق وتكريس الفوارق. فالبناء السرد للرواية يجعل البحث عن التحقق مستحيلا للشخصيات حيث يتقاطع الحقيقي بالوهمي، الواقعي بالتخييلي والخلقي بما هو معيش.

من هذه الزاوية أحسب أن «شجرة المزاح» لا تتميز ككتابة، بالشكل الذي تأخذه الحبكة فيها تموضعا أو غيابا ضمن القالب السرد وحسب، وإنما كذلك بتوازي خيوط الحدث المتعددة وتوازي مستويات السرد وتعدد الأصوات بما يعطي للوقائع المتصلة بهوموم الشباب المغربي ونضاله ضد التهميش والاستبعاد والتحيز دلالة خاصة. وبهذا المعنى تطرح الكتابة الكثير من أسئلة حول المدى الذي يمكن أن يصل إليه الكاتب في التعبير عن قضية ما تشغله في زمان ومجتمع معين. ولذلك فهي تعيد إلى الواجهة المسؤولية الأخلاقية والثقافية للكاتب الذي لا ينتج النص إلا بغرض التواصل مع أفراد المجتمع حول ما يرتبط بقضاياهم وانشغالاتهم. وهي ذات المسؤولية التي أكدها سارتر في سياق حديثه عن وظيفة الأدب حينما قال بأن «الكاتب يختار أن يكشف العالم والبشر للبشر حتى يتمكنوا من تحمل مسؤوليتهم كاملة أمام العالم والبشر. إننا نفترض أننا جميعا على علم بالقانون؛ فهناك نظام وتشريع، والقانون مكتوب، وعلى هذا فرغم أننا أحرار ونستطيع انتهاك القانون إلا أننا نفعل ذلك على مسؤوليتنا وبإدراك كامل

على التأمل والنظر هو ما يجعل من هذا النص إضافة نوعية للتراكم الروائي بالمغرب بإيجازاته الجمالية، خاصة وأنه ينم عن كفاية تخيلية تقدم نوعا من السرد المضاد الذي يفضح أنساق الهيمنة والاستبداد ويرد عليها بسرديات مجموعة من المثقفين البسطاء الذين يملكون وعيا حادا بالاختلالات الصعبة التي تأخذ في وعيهم شكل السؤال الراهن. ويبرز هذا كله من خلال المتن الحكائي للرواية الذي يجري تبثيره على مسار شخصية الكبير الحارثي، وهو يجمع بين وضع السارد والبطل إذ يحكي تجربته ومعاناته بضمير المتكلم، مما يضيف على الحكى طابع التذويت الذي يقرب القارئ من العالم كما تعيشه الشخصية داخلها وخارجها. والكبير الحارثي كما نتعرف عليه من خلال الرواية كان يعمل صحفيا بإحدى الجرائد لكنه في يوم ما وجد نفسه عاطلا بعدما استغنت الجريدة عن خدماته. لأن مقالاته وآراءه لا تروق مديرها بحسب ما استنتجه من اللقاء الذي جمعه بإدارة الجريدة. ولذا سيجد الكبير نفسه يلوك مرارة البطالة صعبة صديقه ولد الغازي. وهما معا يتوحدان في كونهما يسكنان جحيما واحدا، لغته المتداولة البطالة والتهميش والحرمان. جحيم متولد من واقع سديمي وغرائبي، يفتقد فيه الإنسان حرته ويتعمق فيه الإحساس باللاجدوى والضالة. وتلك بعض من ملامح معاناة جيل جديد في واقع جديد لم يترجم وعوده على الأرض بعد.

وإذا كانت هذه الحكاية تمثل نواة الرواية، فإن الدغمومي يفتح لها مسالك مختلفة وتفرعات عديدة. ويستقدم إليها حكايات شخصيات أخرى لا يقل مصيرها غرائبية عن القدر الذي واجهه الكبير الحارثي عاري الظاهر إلا من وعي حاد وإيمان عميق بالحرية. ومن هذه

الروائي بعد دوستوفسكي، إذ لم تجد الرواية في الانفتاح على الحقائق النسبية والتعددية اللغوية ما يدعو إلى التخلي عن الرسالة الحقيقية للفن والتي لا يمكن أن يكون بمقتضاها إلا دنوباً ومنحرفاً في لجج الأسئلة المتشابهة التي تخاصر الفرد والمجتمع. وهي الخلاصة التي عبر عنها كونديرا بطريقة رائعة حينما قال: «إن علم رابلي على ضخامته ينطوي على معنى آخر غير المعنى الذي ينطوي عليه علم ديكارت، فحكمة الرواية مختلفة عن حكمة الفلسفة، إذ ولدت الرواية لا من الروح النظرية بل من روح الفكاهة (...) إن الفن المستوحى من ضحك الإله هو- في جوهره - ليس أسيراً بل مناقضاً لضروب اليقين الإيديولوجية، وعلى مثال بيلينوب، فهو يفكك خلال الليل خيوط السجادة التي قام بعقدها اللاهوتيون والفلاسفة والعلماء في النهار» (6).

أعتقد أن محمد الدغمومي الذي يجذب القارئ إلى نصه ويلقي به في عمق صياغاته اللغوية، بكل ما يغذيها من أساليب التعبير المتاحة، لم يقدم إجازاً روائياً يتحدث عن الآخرين ويصف الغرابة التي تطلقهم وتمس حتى الفضاء الاجتماعي الذي يتحركون فيه وحسب، وإنما قدم عملاً تخيلياً غنياً يستثمر المقترحات السردية بطريقة مدهشة ويغامر بارتداد الحدود القصوى وملامسة تخوم الغرابة قصد تسجيل موقف بصدد ما تكابده الذات الإنسانية من ألم في زمن يتسم بالقسوة والفضاعة والمسخ، وهو من هذه الناحية يؤكد أهمية الرواية المعاصرة بوصفها رواية قطيعة جديدة بين الإنسان والعالم، تلك الرواية التي تكشف من خلال المغامرة الصعبة، كتابة ومحتوى، أن الإنسان، وقد غدا أسيراً للسديم الإدراكي واللغوي لوعيه، محكوم عليه أن يواجه

للعواقب، وقياساً على هذا فإن وظيفة الكاتب أن يفعل كل ما في وسعه حتى تتحقق المعرفة التامة بالعالم للجميع، بحيث لا يستطيع أحد بعد ذلك أن ينكر مسؤوليته أو يدعي البراءة من المعرفة» (5).



إن الرواية عند محمد الدغمومي تستتصرم وجهة نظر متميزة حول الجدوى من الرواية، وهذا ما يجعل نصه مندرجاً ضمن واقعية جديدة يلتحم فيها المضمون بالشكل الجمالي بما يجعل الرواية ملتزمة اجتماعياً، لأنها تتصدى للظلم الاجتماعي الراهن، تكشفه ولا تتستر عليه، فالذاتية المفرطة التي تسهر على تقديم العالم الروائي تتحول إلى نقيضها، حين تخلع الكثير من ملامح الموضوعية الكاشفة لأنساق الهيمنة والصادحة بضرورة مقاومتها، ولكنها موضوعية غير مسكونة بالوثوقية، لأنها تفسح للقارئ مجالا واسعا لمحاورة أفكارها وتصوراتها حول العالم، وتلك بعض ملامح الفن

الأنساق الغامضة والاختزالية. وليس السرد في بعده الأنثروبولوجي إلا مساهمة في تبئير التأمل على التحولات المتسارعة التي يشهدها العالم. وتلقي بظلالها على سكنى الإنسان فيه. ففي سنة (1982) أصدر يوسف فاضل روايته الأولى «الخنزير». وفي سنة (1989) أصدر رواية «أغصان». وبعد هذين العملين بثلاث سنوات أصدر رواية «سلسيتيا» سنة (1992). أما رواية «ملك اليهود» فظهرت سنة (1996). وفي بداية هذا القرن أنتج يوسف فاضل ثلاثة أعمال روائية هي: «حشيش» وصدرت سنة (2000). و«مترو محال» سنة (2006). ثم رواية «قصة حديقة الحيوان» سنة (2008).

يمكننا أن نستنتج من هذه النصوص أن تجربة يوسف فاضل السردية تتميز بالانتظام في الصدور: أي بمعدل رواية كل أربع سنوات. لذلك تأخذ أعماله على عاتقها أبرز القضايا والأسئلة التي تهم كتابة الرواية خاصة في منحيتها التجريبية عندما يتعلق الأمر بمغامرة الرواية قياسا إلى الأعمال السابقة. والمعرفي حينما تنفتح عبر التلقي على الواقعين الاجتماعي والتاريخي اللذين يحاورهما الكاتب بصنعة فنية بالغة الدقة. إن هذه العناصر التي تُخصّص التجربة الروائية ليوسف فاضل تقودنا إلى التساؤل عن المداخل الملائمة لقراءتها. والقيمة بإبراز مساهمتها الجمالية في تعميق سؤال الكتابة بالمغرب. ووصله بتحويلات العالم وموقع الإنسان فيه. فإذا اكتفينا بالانشغال بالبحث في تركيبها السردية وما يجنبه له الكاتب من مظاهر التشذّر والتذري. فإننا لن نتجاوز إطار الأدبية بالمعنى الذي تعرفنا عليه من خلال القراءات ذات الخلفية الداخلية للخطاب الأدبي. ومن الواضح أن هذه الخطوة ذات دلالة كبيرة بالنسبة للتلقي. ذلك أنها تشكل

عالمًا دون صلابة. مكتصا بعناصر لامنتطقية. خرافية أو أسطورية» (7).

ثانيا : الكتابة وبناء الدلالة بالسياق الخارجي

ضمن هذا السياق الكاشف لأسئلة الرواية المغربية الجديدة بناء وتركيبا لعوالم كاملة. ومماسا بين اليومي والخاص والظرف الاجتماعي والسياسي المتحكم بالمصائر تأخذ تجربة يوسف فاضل الكناوية حضورا خاصا. فهو لم يركن إلى معين واحد في توليد الحكاية أو الاحتفاظ بأجزائها. بل يستفيد من إمكانات تعبيرية متعددة كالسرح والسينما. وهذا ما جعل كتابته تشف عن تعدد يأخذ مظاهر كثيرة: تعدد في المقومات السردية للحكاية وتعدد في الشخصيات ورؤياتها للعالم الذي تتحرك فيه. وكان الكاتب لا يكف عن نقل خبرته الجمالية المتنوعة إلى النصّ السردية حتى يوفر له النفس الملائم للتعبير عن الأسئلة الضاغطة والانشغالات الملتهمة بسياق المرحلة.

ونتصور أن هذا النزوع التجديدي يطبع الكثير من نماذج الرواية المغربية المعاصرة. حيث النصّ يتعين مرصدا حقيقيا لاستجلاء اللحظة الفنية والفكرية بما يوفره لها المتخيل من ثراء يتجلى على مستوى الرؤية والشكل والدلالة (8).

ومنذ الثمانينيات من القرن الماضي ويوسف فاضل لا يتخلف عن مَدّ الرواية المغربية والعربية بنصوص لا تضيي القيمة وحسب على السرد بوصفه قوة تعبيرية وعلاجية كما أشار إلى ذلك الناقد عبد الفتاح كليلطو في قراءته الشيقة لألف ليلة وليلة (9). وإنما تَبوَّى المبدع المكانة التي تليق به بوصفه منتجا لمعرفة من شأنها إعادة الاهتمام بالوجود الذي نسبته

إلا لما (10). فإن رواية «قصة حديقة الحيوان» يمكن اعتبارها رواية العمل على اللغة بامتياز. ذلك أن الكاتب يتجه فيها إلى الاهتمام بالكلام اليومي، مرتقيا به إلى مستوى المكون الأساس للنسيج التعبيري والسميائي للرواية. وفي هذا الجانب بالتحديد لا يمكن للنقد أن يتجاهل المساهمة الخلاقة التي يبلورها يوسف فاضل في مجال اللغة السردية والعناية بالمكون الحواري. فمن شأن هذا الاهتمام أن يوجه النقد إلى مساءلة ذلك التصدع الذي يحدث على مستوى اللغة حينما تفتح الرواية صدرها للشخصيات لكي تبني هوياتها الذاتية بأنساق لغوية خاصة بها. تمتح معجمها من اليومي، الذي كان ينظر إليه بنوع من الاستبعاد لأنه خارج المعايير العامة. وأعتقد أن في ذلك يكمن سؤال واسع وعميق ليس فقط حول ما نتوهمه بصدد وحدة اللغة. وإنما كذلك بصدد هوية الذات التي تحدثت هذه اللغة



وتعبر انطلاقا منها.

لقد أثار (دومينيك راباتي) هذه الملاحظة في دراسة هامة بعنوان: *la littérature de l'épu- sement* وفيها جُدد أن الأدب الروائي المعاصر يتميز بنوع من التجاوز الجذري لما كان يُعتقد أنه النموذج الأفضل للرواية. وهذا التجاوز يبرز بقوة على مستوى اللغة، ويمتد إلى مفهوم الشخصية. لذلك اعتبر هذا الناقد أن الظاهرة الشفوية ذات أهمية متميزة في فهم الأدب المعاصر. وينبغي دراستها في أبعادها المتعددة.

أساس الفهم. وبدونها لا يمكننا الانتقال إلى التأويل. ومن ثم تركيب العناصر التي تسعنا على استخلاص الدلالة/ الدلالات التي يتغياها الروائي ويتطلع إلى تشييدها. ومع ذلك فأعمال يوسف فاضل تستدعي قراءة مغايرة: أي بالمعنى الذي تُنشط فيه فرضيات جديدة من شأنها تلقي الرواية باعتبارها حدثا أو ممارسة خطابية بالمعنى الذي تقصد إليه ميشيل فوكو في دراسته للخطابات الدالة ومنها خطاب الثقافة. ونعني بالرواية بوصفها حدثا. انخراطها في سياقها الاجتماعي والثقافي، وتشخيصها لأنساقه الجلية أو المضمرة.

إذا كانت هذه العناصر تخص تجربة الكاتب السردية في منجزها العام. فمأهو الموقع الذي تحتله رواية «قصة حديقة الحيوان» ضمن مجمل هذه التجربة؟

ترتبط «قصة حديقة الحيوان» بشدة بالواقع اليومي للشخصيات. وما تكابده من مظاهر الألم والقسوة في مجال

اجتماعي يفقدها نقاط الارتكاز. ولا يوفر لها مساحة لإبراز مواهبها وانشغالاتها التعبيرية. ويوسف فاضل ينجز هذا التشخيص معتمدا على استراتيجية أسلوبية تهيم على ما عداها من تقنيات وصيغ تعبيرية. وإذا كان الناقد عبد اللطيف محفوظ قد لاحظ في سياق قراءته اللامحة لرواية «حشيش» بأنها نادرا ما تفتح الباب أمام اللغة العامية. لأن الصوت غالبا ما يظل في هذه الرواية هو صوت السارد الذي لا يتنازل عن صوته لصالح صوت شخصية ما.

إمكانات للتعبير غير محدودة ومفتوحة على بدائل متعددة.

هل نحن إذن أمام نمط من اللامركز. أو أننا بالأحرى أمام تمركز جديد على العمل الإبداعي؟ كيفما ذهبنا في توصيف هذا التحول. أتصور أنه يحقق للإبداع زمنية جديدة ليس كموضوع منجز مفتوح على النظر والتأمل النقيدين وحسب. وإنما كذلك كحضور مظلل باللغة بحيث يظل العمل الأدبي قابلاً لإعادة الإنتاج ولا يكف عن اقتراح نفسه للتلقي.

إن تفكيك وحدة اللغة لا يمكن إلا أن يلقي بظلاله على حبكة الرواية ومسارات الأحداث والوقائع فيها. وأثرها على مواقف الشخصيات ورؤياتها لنفسها وللعالم الذي تتحرك فيه. وفي هذا السياق يمكننا أن نفهم ما يتسم به بناء الحكاية في هذه الرواية من تشذّر. فإذا كان النصّ الروائي. كمتنالية من الحكايات يتولّد انطلاقاً من مخطوط نص مسرحي غير مكتمل وغير منضّد للكاتب إدوار ألبى. الأمر الذي لا يسمح بفهمه على نحو أفضل. ومن ثمّ تشخيصه على الخشبة. فإنّ الحكايات الصغرى التي نتعرّف من خلالها على شخصيات الرواية لا تعدو أن تكون حاشية على هذا المتن. وإضاعة لسياقه التاريخي المفعم بالتحولات والانكسارات والأزمات. فمخطوط «قصة حديقة الحيوان» يوجد في ملك شابين صديقين يدعيان رشيد وسيمو. يتميز هذان الصديقان بولعهما الشديد بالمسرح. وبيذلان جهداً كبيراً في سبيل تنمية ثقافتهما المسرحية وتكريس اسميهما في هذا الحقل. لذلك كان المسرح بمثابة اللحمة الجامعة لهما رغم ما يعصف بواقععهما من ضروب الانكسار والخيبة. والرواية لا تنحو منحى تعاقبياً في تتبع مسارات هذا المخطوط وكيفيات امتلاء

فهي تتدخل في تعديل الفكرة السائدة عن الأسلوب. خاصة وأن أشكال متعددة من الخطاب التي تستعاد إلى فضاء النص الأدبي. كانت تقع خارج مدارات الذوق العام (11).

هل يحقّ لنا أن نعتبر هذا التداخل بين الكلامين الفصيح واليومي في النسيج الحكائي لهذه الرواية دليلاً على خلفية حدثية عند يوسف فاضل؟

لاشك أن الشراء التخيلي والتعبيري الذي يكشف عنه هذا النص يمكننا من أن نقرأ الاشتغال على اللغة باعتباره مؤشراً على حدثية السرّ فيه. ذلك أن الكاتب يخطّط هذا المسار إلى جانب أسماء عديدة من مبدعي ومبدعات الرواية المغربية. خاصة من تخلّقت الرواية عندهم ضمن أفق الرّاة على المثال التقليدي. وذلك بالإلحاح وبقوة على استعادة الذات المطلقة التي تقطع مع الاستعمال العام للغة كملكية جماعية. والاستجابة لإكراهات الواقعية. فالتعددية الاجتماعية تجد في هذا البعد الأسلوبى أقوى صيغ التعبير عنها. لذلك فهذه التعبيرات حظى بوضع خاص بالنسبة للجهة التي تصدر عنها. وكذلك بالنسبة للجمهور الذي يتلقاها. ومن اللافت أن العنصر المشترك الذي تشيدت عليه التحولات الكبرى للفنّ المعاصر خلال القرن العشرين. وفي الأدب بأجناسه المتعددة. وفي الموسيقى والفن التشكيلي. كان يتمثل في تغيير النغمة: عملية الإنتاج أصبحت أكثر أهمية من المنتج. الرواية بصدده الكتابة. شخصيات مسرحية في بحث مستميت عن النص المسرحي الملائم. لوحات فنية غير مكتملة. إنها أزمة في التمثيل تجد مسوغاتها في عصر وُجدت فيه

على اسمي الحقيقي حتى بعد أن يكون قد انتهى من القراءة» (12). هكذا لا تحسم الرواية في التباس هوية من يروي أو يتكلم داخلها. فما يمكن أن نحصله من هذه الافتتاحية لا يعدو أن يكون شديد الصلة بمحتوى الحكاية واستراتيجيات تنضيد الأحداث وترتيبها لتأخذ شكل السرد. إننا أمام تقارير دبحها رجل كان يشتغل بالمخبرات بعد أن أحيل على التقاعد. وبمساعدة شخص يدعى الأستاذ. كان ملازما للممثلين. وكلف بإحجاز تقارير استخبارية عن أنشطة هذه الفئة عندما كان ملحقا بوزارة الشبيبة والرياضة. هكذا تكونت للسارد الأول/ أو الكاتب الضمني مادة دسمة انتقى منها ما بدا له ملائما لتشييد الحكمة وعلى طريقة كتاب الرواية. بهذا الشكل الشديد التعقيد والمتداخل العناصر تقوم الرواية بتكسير البناء التقليدي. وتعيد أقنعة الكاتب حتى يتمكن من إضاءة سياق العالم المعروض. والتحكم فيما يسمه من غموض وضبابية. وكما تعلمنا (فان دين هوفل) فالرواية لا يمكن أن تميظ اللثام عن أسرار كتابتها دون أن تتجنب مخاطر المساس بالمصادر التخيلية التي يتأسس عليها خطابها.

وليس غريبا أن يوسف فاضل الذي ما فصل يوما بين الكتابة والحياة. ختفي روايته بالكثير من الإشارات التي تصلها بالواقع الاجتماعي المغربي في فترة السبعينيات. لكن الكاتب وهو يبتز التخيل على هذه المرحلة لا يتقصد معنى التاريخ: أي التذكير بفترة ما من تاريخ المغرب بهدف التعبر أو الاستفادة أو غيرها من القيم الثقافية التي تتحصل للمرء من خلال التذكر. فمن شأن هذا المنظور إلى العناصر المتعددة التي يستوحىها النص بهدف الارتباط بسياقه أن يحول دون إدراك الوظيفة التي يمكن أن يكون

ثقوبه أو بياضاته. وإنما تكتسب السرد لتستدعي مواقف وأحداث ومسارات تتعلق بشخصيات الرواية: سيمو. رشيد. نورا. نعيمة. نص بلاصة. الحاج المامون. الأستاذ. الاستقلاليون. الاتحاديون. لكن ما يلفت الانتباه في مسار الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية وهما سيمو ورشيد هو بدايتهما المسرحية المتعثرة في سياق ثقافي لم يكن بذلك الوعي الكافي لاستقبال ممارسة تعبيرية مغايرة لما تعودت عليه ذائقته الجمالية. لذلك لم يتمكن من جلب اهتمام الجمهور إلى هذه المسرحية التي قدمها ذات مساء من سبت 1972 لكن الجمهور تمرّد عليهما وطردهما خارج القاعة. وتزامن ذلك مع انقلاب فاشل غير وجه المدينة وملامح البشر فيها.

إن الكاتب وهو يسلك بالحكاية هذا المسلك. لا يريد للقارئ أن يأخذ بسهولة بالعناصر التي يمكن أن تدله على هوية من يقف خلف هذا الاختيار الجمالي والثقافي. لذلك نجده لا يكفّ عن إرباك القارئ منذ بداية الرواية من خلال ذلك الاستهلال التنبهني. الذي يبدو في الظاهر كما لو أنه يوفر المرجعيات الملائمة للفهم. لكنه لا يفتأ يلقي بالقارئ في دياجي الريبة والشك والتساؤل عن من بيده زمام المبادرة في هذا العالم المشخص. لذلك لا توفر لنا الرواية قرائن ملائمة للإمساك بهوية الذات المتكلمة. خاصة إذا استحضرننا الضمائر المتعددة التي يتم بها السرد في هذه الرواية. ونزوع السارد إلى عدم الظهور بكيفية واضحة وبيّنة على مسرح الأحداث. «لست كاتباً ولست ناشراً. اشتغلت في المخبرات وأحلت على التقاعد منذ سنتين. وإذ أعكف على تسجيل بعض الأحداث التي عايشتها. بعد ربع قرن من وقوعها. فلأعطاء فكرة عن الجو الذي اشتغلت فيه. علاقتي بالأحداث محدودة جداً. ولن يتعرف القارئ

اسمه ببيتز يلتقي ظهيرة يوم من أيام الآماد المشمسة متشردا اسمه جيرى. (الرواية، ص15) والهدف بالنسبة للشخصيتين هو التواصل. ولا شك أن المسرح كشكل تعبيري يوفر هذه الإمكانية. فهو المرأة التي يرى فيها المرء نفسه. وبذا يكون إصرار السيمو ورشيد على إعادة كتابة هذا النص. وملء البياضات الناجمة عن ضياع بعض أجزائه بمثابة رسالة يسعيان إلى إبلاغها في عالم يفتقد الناس فيه فضيلة التواصل والتعبير. بهذا المعنى لا يمكن أن نتصور المخطوط بعيدا عن الهوية الذاتية لهاتين الشخصيتين. بل نجد أصداء الفضاءات التي خركا فيها والمعاناة التي كابداها بادية في ثنايا هذا المخطوط. فعندما عاد السيمو من فرنسا بعد سماعه خبر خروج والده من السجن كان يتفقد الرسومات التي ترك في الدولاب. فوجد بينها النصّ المتبوتر لمسرحية حديقة الحيوان. «أمسك بها بنوع من الحنين. هاهو يعود إلى غرفته كما يعود جيرى إلى غرفة مشابهة. كل الغرف التي مر منها سيمو تشبه غرفة جيرى. فارغة وعارية وقد تكون بها صورة لمثلة ما. وفوقها كلب أسود. ليس نفس العدو الذي عرف جيرى ولكنه كلب على أية حال. يملأ نفس الحيز من الوجود والذاكرة». (الرواية، ص198).

يشكل المخطوط مادة تسلط من خلالها الرواية الضوء على المواقف والخلفيات اليسارية للكثير من ممثلي المسرح خلال السبعينيات. كما تضيء العلاقة الملتبسة التي تشد السلطة إلى الحقل الثقافي والكيفية التي كانت تتابع بها نشاطاته وحركاته. ولا يبرز هذا المعنى فقط من خلال شخصية الأستاذ الذي كان يحظى بتقدير المسرحيين لما كان يبديه من عناية بهمومهم ومشاكلهم. وإنما كذلك من خلال جنيد هؤلاء الممثلين ليضطلعوا بهذا

النصّ بتغيا أدائها في المرحلة الرأهنة التي يمرّ منها المغرب. ومساهمته في صوغ الأسئلة الكبرى التي يفرضها هذا الواقع في تحولاته وتبدلاته المتسارعة. وفي هذا السياق، يحضر المجال المسرحي باعتباره فضاء لتشخيص الحقل الثقافي المغربي في بدايات تكونه بفعل الثقافة. هاهنا تضطلع الرواية بتقديم المناخ الذي تبلورت فيه المساهمات المختلفة الرامية إلى تجذير الممارسة المسرحية ومنحها تلك المشروعية في التعبير عن ذائقة فنية وجمالية جديدة. ومن خلال شخصيتي السيمو ورشيد بالإضافة إلى الأستاذ ونورا ونعيمة، تضطلع الرواية بتمرير ذخيرة من التصورات والأفكار حول هذه الممارسة التعبيرية وما تتطلبه من سعة ثقافية وقدرة على التحصيل والبحث والانفتاح على الآخرين. في فكر السيمو بعض من العدة التي يحتاج الممثل ليخرج إلى الحياة ويتقمص الأدوار التي تنتظره والتي لا تنتظره. ليس أمرا بسيطا أن تتحول إلى وعاء وتفرغ نفسك من نفسك لتملأها بأنفاس أخرى. ليس أمرا بسيطا أن تفكك كيائك وتعيد تركيبه قطعة قطعة حتى يستوعب حياته الخاصة وحيوات أخرى تنتظره». (الرواية، ص11) بهذا المعنى يشق يوسف فاضل جسد الحكاية ليضطلع عبر السرد بإجاز ذلك الجدل حول ادعاءات متعددة خاصة ما له علاقة بالنص المسرحي سواء على مستوى كتابة النص الدرامي أو على مستوى التشخيص.

تشكل العلاقة التي تربط سيمو ورشيد بمخطوط مسرحية قصة حديقة الحيوان أفقا متميزا للتعرف على أبعاد العالم الذي تشيده الرواية. وكما يتضح من خلال حوارهما حول هذا الموضوع فأحداث المسرحية تدور في حديقة عمومية وجمع بين رجل متوسط الحال

على تجارب فكرية وجمالية متنوعة. تمنح سردياتها أشكالاً وبناءات تصويرية شديدة الخصوصية. وهذا ما يمكنها من التوضع في قلب الراهن الغرب والمغرب والمطبوع باحتكاكات الأنساق المغلقة والشمولية للحقيقة ولأشكال ممارستها. وبما أن الرواية ممارسة تخيلية، فإنها ليست معفاة من مسؤولية تقديم عالم كما لو أنه حادث بالفعل، وهي تنجز ذلك من خلال البطل بما أنه يعيش ويفكر ويشعر ويتكلم أي باعتباره ذاتاً (13). لذلك، ففهم الاقتراحات التي تقدمها، خاصة النصوص العميقة الموصولة بالتجربة الإنسانية، يتطلب قراءة تنظر للسرد باعتباره شكلاً لغوياً منتجاً للمعرفة، وتبونه المكانة التي يستحقها في تمثيل ما لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه، وهذا الأفق الذي يرسى فهما للسرد على أساس خاصيته النصية وبعيدا عن جدل التماثل بين الواقعي والاحتمالي هو الذي يجعلنا بإزاء الرواية المغربية أمام تأويلات متعددة للعالم وليس أحداثاً أو وقائع (14).

ولاشك أن هذه الإضاءة تشكل مدخلا للاقتراب من سؤال الكتابة سواء عند بنسالم حميش أم عند بهاء الدين الطود.

الهوامش:

- 1 - أحمد البيوري، من خلال، بشير القمري: بلاغة الاستحالة «بيضة الديك» بين استحداث الشكل ومنطق البئر السرد، مجلة فصول، ملف الأدب والإيديولوجيا، الجزء الثاني، المجلد الخامس، العدد الرابع، يونيو-غشت-شتنبر 1985، ص 247.
- 2 - نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 2004، ص 39.
- 3 - في دراسة حديثة للناقد المغربي عبد الرحيم العلام نجد تحليلاً دقيقاً وعميقاً للتحويلات التي شهدتها الرواية المغربية منذ التسعينيات من القرن الماضي.

الدور الرقابي. ولعل الغاية من ذلك هي محاولة دمجهم في التوجه العام للدولة ونسقها الإيديولوجي.

تركيب

تقدم الرواية المغربية في تفاعلها الحصب بالنص التاريخي وجوداً نصياً دينامياً ومعقداً. يستند إلى نزوع تفاعلي، مفكر فيه، مع خلفية ثقافية شديدة التوهج والتدليل، لذلك تختشد فيها إجراءات سردية وأسلوبية متنوعة، وأحداث ووقائع وممارسات، وانفتاح على نصوص وخطابات ووسائل مختلفة كالفلسفة والتصوف والشعر والعجائبي كإجراء تناصي يخدم استراتيجيتها التلغظية، ويحقق لها لغة تستنطق التجربة الداخلية للأبطال، وتخاور ما ينتج فيها على صعيد المعرفة الرؤيوية الواقعة خارج المؤلف والعادي. ولأن الرواية كنص تكتنز بالصيغ السردية، وتختزن الفكر، كما جتهد في الانفتاح على الإمكانيات الثقافية التي تغذي التخيل وتقود زنده، تلزم القارئ بالتريث في إيقاع المصاحبة النقدية، كما تدعو لاستنفار كل المداخل الممكنة لاقتفاء أثر الدلالات التي تنقصد إلى تشييدها. وعلى هذا الأساس، فإذا كانت الأعمال الفنية بتنوع أجناسها وأشكالها الكتابية تقترح على قرائها عالماً مخصوصاً بفضاءاته وأزمته وعاداته وقيمه، عالماً سرعان ما يحتك القارئ بأسئلته وانشغالاته وهو يرتاد أفاق السرديات الحادثة فيه، فإن العالم الذي يوجد به السارد المعاصر لا يغرينا بالتوضع إزاءه داخلياً وحسب، وإنما يحرضنا على توليد الأسئلة من خارجه، لكان الرواية بحق حياة تأخذ وجوداً مضاعفاً عبر التخيل.

وتكتسب هذه الخاصية حضورها ومنطقها في الكتابة الروائية المغربية بحكم انفتاحها

الذين يصدر عن حساسية كتابية متجددة ومرتبطة بسياق ثقافي وإيديولوجي مغاير يتخذون منه منطلقا لاستغلال التخيل ولإساءة الذات والكتابة. يمكننا هنا الإشارة إلى نصين صدرا سنة 2009 هما: «أبو حيان التوحيدي» في طنجة لبهاء الدين الطود و«مخالب المتعة» لفاتحة مرشيد لتبين ملامح لتلك المغامرة الثقافية والجمالية التي تنخرط فيها الرواية المغربية في تاريخها الراهن.

9 - عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة. دراسة في ألف ليلة وليلة. ترجمة مصطفى النحال. مراجعة محمد برادة. دار الفنيك. الدار البيضاء 1996. ص 16.

10 - عبد اللطيف محفوظ: بناء الدلالة الأيقونية في رواية حشيش. مجلة الثقافة المغربية. الملف: الرواية المغربية الآن: قراءات في رواية مطلع الألفية الثالثة. العدد 24/25، سبتمبر 2003. ص 108.

11- Dominique Rabatté, la littérature de l'épuisement, éditions minuit, paris, 1989

12 - يوسف فاضل: قصة حديقة الحيوان. رواية. منشورات الفيك. الدار البيضاء 2008. ص 3.

13 - Kate Hamburger, Logique des genre littéraires, Traduit de l'allemand par pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, collection Poétique, éditions du seuil, Paris 1986, page 71.

14- Todorov ; Les morales de l'histoire, éditions Grasset, paris 1991, page 130. - 14

وفي هذه الدراسة يقارن الناقد منجز الرواية المغربية المعاصرة بما حققته التجربة الروائية التسعينية في مصر من تطوير في جمالية الرواية وارتقاء بموضوعاتها وقضاياها وعلاقتها بتخيل المجتمع. لذلك فهذا التحليل يؤكد الفكرة التي تنطلق منها دراستنا والمرتكزة أساسا على اعتبار الرواية المغربية المعاصرة أحد أهم أشكال الخطاب الثقافي السائد في المجتمع. والراصد للديناميات الحادثة فيه.

للاطلاع على دراسة الأستاذ عبد الرحيم العلام: أصوات روائية مغربية جديدة في الألفية الثالثة بحث في الخصائص. يرجى العودة إلى مجلة أفاق. أسئلة الرواية المغربية دراسات وشهادات. العدد 80-79. اتحاد كتاب المغرب. دجنبر 2010. ص 36

4 - محمد الدغمومي: شجرة المزاح. رواية. دار الأمان. الرباط 2003. ص: 167.

5 - كريستوفر نيلز: التفسير التفكيكي. والأبديولوجية. ترجمة وتقديم: نهاد صليحة. مجلة فصول. المجلد الخامس. العدد الثالث. أبريل / مايو / يونيو 1985. ص: 114

6 - ميلان كونديرا : فن الرواية . ترجمة: بدر الدين عروكي. المجلس الأعلى للثقافة. مصر 2001. ص: 117.

7 - توماس بافيل: أفكار حول تاريخ الرواية. ترجمة: محمد برادة. مجلة فصول. العدد 64 . صيف 2004 . ص: 85

8 - هذه الملاحظة لا تخص الأسماء المكرسة وحسب بل نجدها تشكل هاجسا حتى بالنسبة للكتاب والكاتبات

الكتابة والمغامرة في القصة القصيرة بالمغرب

حسن المودن

محدد أو معنى مسبق. ولم يعد مجرد ناسخ يوهم بنقل الواقع وقول الحقيقة. منذ أواخر العقد السادس من القرن الماضي، بدأت تظهر نصوص قصصية تسعى إلى استحضار ما كان مغيباً في النموذج "الواقعي" التقليدي. وذلك بالانفتاح على عوالم أخرى نفسية داخلية لامرئية، هي جزء لا يتجزأ من الواقع الاجتماعي الخارجي المرئي الذي حبست فيه القصة لعقود. وبالتحرر من إसार المبنى القصصي التقليدي، من خلال منطلق سردي جديد أساسه التفكك والتشذير. وبالععمل على إلباس البنية السردية

1 - ترمي هذه المقالة إلى تأسيس افتراض عن جنس القصة القصيرة بالمغرب. مضمونه أن القصة القصيرة لم تعد منشغلة بالحكاية فحسب، بل خول انشغالها إلى سؤال الكتابة أيضاً. ذلك أن مهمة القصة لم تعد منحصرة في حكاية جربة أو مغامرة. بل صارت هي نفسها، باعتبارها كتابة، تركب المغامرة، وتراكم التجارب.

وهكذا، لم يعد الشكل القصصي مجرد وعاء لمضمون ما، بل عاد الشكل نفسه مركز العناية والاشتغال. فتفجرت إمكاناته وطاقاته. ولم تعد مهمته منحصرة في إبلاغ محتوى

ج - محطة التجريب: وفي هذه المحطة، صارت النزعة التجريبية الشكلانية الأكثر هيمنة على الكتابة القصصية.

وهذا التصنيف قد لا يخلو من عيوب. وقد لا يمنع من طرح الأسئلة والإشكالات. نقترح الإشارة إلى البعض منها. أولا، بداية القصة القصيرة بالمغرب مشكلة حولها خلاف: هناك من النقاد من يقول إن القصة قد ظهرت بالمغرب في العقد الأول من القرن العشرين. وهناك من يذهب إلى أن بدايتها كانت أواخر العقد الثاني وبداية الثالث، وبعضهم يرى انطلاقها في العقد الرابع والخامس. وآخرون يحددون بدايتها الحقيقية في العقد السادس. وفي جميع الأحوال، فمن بداية القرن الماضي إلى أواخر العقد الخامس كان المغاربة بصدد تأسيس جنس أدبي تبعا لقواعده المعروفة غربا أو شرقا. في القصة الموباسانية أوفي القصة التيمورية. وكان المغرب في هذه الفترة من التاريخ خاضعا للاحتلال الفرنسي. وهذا ما طبع القصة في هذه المحطة بالطابع الوطني. وانطلاقا من العقد السادس - وقبله بسنوات قليلة - حصل المغرب على استقلاله وبدأ يعرف تحولات جديدة. وانفتح المغاربة على تجارب قصصية مختلفة في الشرق كما في الغرب، وهذا ما كان له أثره على الأدب عامة والقصصي خاصة.

لابد أن نسجل أن الفضل يعود إلى كتاب المحطة الأولى، من أمثال عبد المجيد بنجلون وعبد الله إبراهيم وأحمد بناني وعبد الرحمان الفاسي، في تأسيس جنس أدبي جديد. وتطويعه ووضع في خدمة القضية الوطنية الأولى: المطالبة بالاستقلال. ومن هنا، فإن أهم ما يميز مرحلة الاستعمار هو هيمنة الاهتمام بالمضمون القصصي، إذ كان الشكل القصصي

ظلال الرؤيا الشعرية، بحيث يستحيل أحيانا القبض على المعنى النهائي، وخاصة في نماذج تستثمر إمكانات اللغة الشعرية وأشكال الحلم والاستبهام والفانتاستيك. وغول النص إلى جسد استعاري رمزي يصعب معه الفصل بين الشكل والمضمون. وتضع القارئ أمام كتابة موجهة بسخرية خفية وبغرابة كاسحة تسير بطيئا نحو اللاهيك واللامعنى.

وبعبارة شاملة، نفترض أن القصة القصيرة، المكتوبة باللغة العربية، قد حققت من التراكمات والتحويلات النوعية ما يستدعي المزيد من البحث أو الدرس، خاصة وأن هذا الجنس الأدبي لم ينل بعد ما يستحق من العناية. وبالأساس على مستوى النقد التطبيقي الذي يشتغل على النصوص. ويستكشف تحولاتها وخصائصها وملامحها الجديدة. ويستشرف الآفاق المغايرة التي تنفتح عليها.

2 - القصة القصيرة جنس أدبي لم يعرف حضورا لافتا في الأدب المغربي إلا في النصف الثاني من القرن العشرين. وخاصة في أواخره وبدايات الألفية الجديدة. وبشكل قد لا يخلو من مفارقة، نجد عمره قصيرا، ولكنه حرق الكثير من المراحل في مدة زمنية قياسية. ويمكن أن نجازف فنقدم محاولة تاريخية تصنيفية تفترض أن هذا الجنس الأدبي قد عرف ثلاث محطات مركزية :

أ - محطة التأسيس : وفي هذه المحطة، كانت النزعة الوطنية أهم ما يميز الكتابة القصصية.

ب - محطة التأصيل : وفي هذه المحطة، كانت النزعة الواقعية الاجتماعية خاصة مركزية في الكتابة القصصية.

بعين الاعتبار كتاباً زلزلوا المفاهيم والتصورات السائدة عن الكتابة القصصية، من مثل أمين الخمليشي، فإن التجريب القصصي قد انطلق منذ بدأ هذا الكاتب الكتابة والنشر وأواخر الستينات من القرن الماضي، مع أن نصوصه لم تصبح لافتة للانتباه إلا أواسط الثمانينات، ولم تنشر في كتاب إلا سنة 1990. كما أننا نجد محمد براءة يقول إن بداية الستينات كانت لحظة انطلاق تجارب جديدة، لأن الجامعة المغربية شرعت في الانفتاح على نصوص جديدة من الشرق ومن الغرب، و "لأن الأشكال الكلاسيكية أصبحت قاصرة، ولأن التحولات الاجتماعية والسياسية تستلزم لغة وأشكالاً جديدة"، ووضح الكاتب وهو أحد الفاعلين في هذا التحول أن الأمر في هذه البداية لم يكن يخلو "من خلط بين ضرورة توافر قواعد تسند الأشكال، وبين ربط التجديد بالنزوع إلى "خطيم القواعد جميعها".

ويمكن القول إن الاهتمام بالشكل الفني قد انطلق منذ أصبحت القصة الواقعية "قادرة على أن تلتن وتنسبط بين أنواع الحبكات وطرز الرؤى والتخييلات وأنماط التوضيحات التكنيكية والمعمارية لبناء فضاء القصة". فممنز العقد السادس والسابع على الأخص، بدأت تظهر بذور كتابة قصصية جديدة تدعو إلى توسيع النموذج الواقعي السائد، والبحث في واقع آخر غير الواقع الجمعي الخارجي الحضوري، والالتفات إلى الواقع الفردي الداخلي اللامرئي، وحرير الكتابة من سلطان الوعي وتفجير خزان اللاوعي. هكذا نقرأ في إحدى قصص سلخ الجلد (1979) للكاتب محمد براءة: "أريد أن أكتب أشياء... حضورها يجسد الغياب... أكتب عن "جربة"، لكن بودي لو أستطيع أن أكتب عن الهواجس والمعلومات والهذيان وأحلام

يعتبر مجرد وعاء لمضمون لا بد من إبلاغه إلى القارئ بأسهل الطرق الفنية، فالأدب في هذه المحطة يتمّ النظر إليه على أنه صاحب رسالة هدفها الأساس إبلاغ قيم وطنية.

وهذا الاهتمام بالمضمون القصصي سيبقى مهيمنا حتى بعد استقلال المغرب، أي في القصص الواقعية الاجتماعية، فإن الأدب سيبقى وسيلة من وسائل الصراع السياسي والاجتماعي والثقافي، فالمغرب انتقل من الصراع مع الآخر إلى صراع داخلي بين الطبقة الحاكمة والطبقة السياسية والثقافية. وفي إطار فلسفة الالتزام التي أطرت الحركة الثقافية والأدبية بالمغرب في بدايات الاستقلال، فإن الأدب، وخاصة منه الأدب الواقعي الاجتماعي، كان منخرطاً في الصراعات السياسية والاجتماعية، ملتزماً بالدفاع عن حقوق المستضعفين وانتقاد ظواهر الفساد والتخلف. وكان النظر إلى الأدب على أنه صاحب رسالة يخضع لمعايير الالتزام ونقل الواقع وقول الحقيقة ووصف مشكلات المجتمع وبلورة الوعي الجماعي وشحذه. ومع ذلك، فالقصص الواقعية الاجتماعية التي ظهرت بعد الاستقلال، وإن كان التركيز فيها واقعا على مضمون القصة ورسالتها، فإنها قد أحدثت تحولات مستتة الجنس نفسه، ودفعت إلى تطوير الشكل القصصي.

ولهذا يبدو اليوم من الضروري أن نتساءل: متى بدأ الاهتمام بالشكل الفني؟ ومتى وقع التحول من كتابة جربة أو مغامرة ما إلى جريب الكتابة واعتبار الكتابة نفسها مغامرة؟ ألم ينطلق البحث عن أفاق مغايرة للكتابة من داخل الأدب الواقعي الاجتماعي نفسه؟

وإذا كانت بداية القصة القصيرة بالمغرب مشكلة كما تقدّم، فإن بداية ما يسمى اليوم جريباً قصصياً مشكلة أخرى، فإذا أخذنا

وطرائق جديدة للتخييل والكتابة. والانفتاح على تقنيات وأجناس وفنون أخرى. قديمة ومعاصرة. دون أن يكون الانشغال بالضرورة بكتابة مغامرة ما. بل إن الأساس هو أن تتحول الكتابة نفسها إلى مغامرة. فالتجريب انشغال بالكتابة نفسها. وورش مفتوح للبحث عن عناصر نظام جديد للكتابة. ومساءلة متواصلة لأنظمة التخييل التقليدية. وإذا اعتبرنا أن كل نص حاول الخروج عن المعايير التقليدية للكتابة القصصية نصاً تجريبياً. فإن كل النصوص التي تختبر إمكانات جديدة في القول القصصي تعتبر تجريبية. وهنا لا فرق بين نص ظهر في بداية الألفية الثالثة ونص ظهر في بداية السبعينات من القرن الماضي. فالعمل التجريبي هو الذي يمارس بحثاً عن أشكال مغامرة للكتابة القصصية.

وإذا اعتبرنا التجريب تحولاً جذرياً في مفهوم الكتابة. يتحقق مع نصوص تريد أن تحدث "قطيعة" مع أشكال القص التقليدية. وهي لا تؤمن بالمهادنة. وتعتبر التجريب ورشاً مفتوحاً للاختبار المتواصل وعدم الاستقرار والحفر الدائم في أسرار الكتابة. فإن التجريب. بهذا المعنى. لم تعرفه القصة القصيرة بالمغرب إلا منذ التسعينات من القرن الماضي. مع إمكانية وجود أعمال أو نصوص قصصية في العقود السابقة سبقة إلى تدشين التجريب بهذا المعنى.

هكذا ظهرت نصوص قصصية تتميز بنزعتها التجريبية. وتريد أن تنتمي إلى التيارات الجديدة في الكتابة السردية. وهي تيارات بدأت تتشكل في القرن الماضي. وخاصة في نصفه الأخير في بلاد مختلفة: في أوروبا وأمريكا الجنوبية والشمالية والعالم العربي. فعلى المستوى العالمي. حقق من التراكم الكمي والنوعي في حقل الكتابة السردية ما دفع المبدعين إلى الاقتناع بأن التخييل الصالح في

البقطة وسيناريوليا إلى السهاد... من يستطيع أن يلتقط هذه الكتابة الشفوية البصرية اللاواعية المستمرة كوجع لا يهدأ".

لقد كان هذا الانتقال إلى كتابة الذات والداخل واللامرئي خطوة هامة نحو التجريب وتوليد الأشكال. وعرفت هذه الخطوة انطلاقها مع بعض الأعمال المبكرة لبعض الكتاب الرواد من أمثال محمد براءة وإدريس الخوري. واتضحت معالمها مع كتاب من أمثال مصطفى المساوي وأحمد بوزفور وأحمد المديني ومحمد عز الدين التازي وغيرهم من ظهرت أعمالهم أكثر مشاكسة للشكل الفني. باستثمارها الحلمي والغرائبي والعجائبي والاستيهامي. والباس البنية السردية ظلال الرؤيا الشعرية. ووصلت هذه الخطوة حدودها القصوى مع أعمال لاحقة تبنت التجريب. وسعت إلى بناء مفاهيم جديدة للكتابة القصصية. كما في الكثير من القصص التي تنامت وتكاثرت وتنوعت. وخاصة أواخر القرن الماضي وبداية القرن الجديد. والملاحظ أن استعمال عبارات: تجريب. تجريبي قد صار منتشرًا بشكل واسع في السنوات الأخيرة من قبل النقاد والمبدعين. إلا أنه غالباً ما لا نفكر أو نرغب في تحديد المقصود بهذه العبارات. كأن المعنى الذي تؤديه العبارة معروف وطبيعي. ولا يشكل معضلة خليقة بأن تؤدي إلى دراسة مستقلة وجديّة. وهكذا نستعمل كلمة "تجريب" دون أن نشعر بأدنى حاجة إلى تعريف الكلمة السحرية. ودون أن ندرك أهمية هذا التحديد في مجال الكتابة: ما الذي يجعلنا نصف بعض النصوص بأنها نصوص تجريبية؟ يتقدم التجريب على أنه ضد التقليد. فالنص الجديد لا يريد أن يقلّد نصاً سابقاً. ولا أن يكون مجرد نسخة لنص آخر. ويرغب في التحرر من تقاليد القول القصصي. والبحث عن أدوات

ومجمل القول إن القصة صارت، مع النصوص التجريبية، تبدو كأنها جنس أدبي غير قابل للإدراك. فهي تحول يوما بعد يوم إلى جنس ملتبس ومنقسم ومتعدد ومتعدد الأشكال. وقد لا تكون هذه خاصية سلبية، لأنه في الإبداع من الضروري الانحياز إلى ذكاء الإنسان وخياله. والتخلص من الفكرة التي تعتبر الأجناس الأدبية جواهر خالصة. وتتصور أن للجنس الأدبي تعريفا مطلقا وهوية ثابتة. ومع ذلك، قد لا تخلو هذه الخاصية الضرورية من سلبيات، على الأقل في سياق الأدب المغربي المعاصر.

ذلك أن الملاحظ أن الأدب القصصي قد استطاع في المخطتين، الأولى والثانية، أن يؤسس له حضورا وأن يعرف. وخاصة مع القصص الواقعية الاجتماعية، انتشارا واسعا نسبيا بين مختلف طبقات القراء. ولم تنجح القصص التجريبية، إلا قليلا، في توسيع هذا الحضور والانتشار. وفقد الأدب القصصي قراءه المتعددين، واكتفى بفئة خاصة من القراء تزداد تقلصا. وقد لا يخلو الأمر من مفارقة. فعدد كتاب القصة يزداد يوما بعد يوم وبشكل لافت، بينما نجد عدد القراء في تناقص متواصل. ويمكن أن نصف هذه المحطة وصفا مفارقا فنقول إنها محطة الاستقلال والانغلاق. فمع التجريب، بدأت المطالبة باستقلال الأدب عن الخطابات الإيديولوجية القاهرة والخطابات الأدبية والنقدية الضيقة التي حكمت المخطتين السابقتين. وانطلقت العناية بالأدب باعتباره أدبا أولا. والمطالبة بالنظر إليه باعتباره غاية لا وسيلة في الصراعات الاجتماعية والإيديولوجية.

والأمر المفارق أن هذه النزعة الاستقلالية قد سمحت بانطلاق الإبداع والبحث المتواصل عن جماليات جديدة واقتصاديات مغايرة في

الوقت الراهن هو الذي يحاول تفجير إمكانات التخيل إلى أبعد الحدود. وهو الذي يحاول أن يتحدى التقليد، ويخلخل العقلانية المتضخمة التي تتحكم في التقاليد الأدبية. ويكشف الجانب اللاعقلاني واللعب في الإنسان وحياته وعالمه. بالنسبة إلى التجريبيين، وفي كل أرجاء العالم، لم يعد العالم موضوعا هنا من أجل فهمه أو تفسيره. بل هو هنا من أجل أن نجعل منه تجربة، بالمعنى الذي يجعل من الكتابة لا كتابة تجربة ما، بل يجعل منها تجربة في الكتابة. أي أن الكتابة تتحول هي نفسها إلى مغامرة.

لم تعد القصة القصيرة هي ذلك الحكيم القصير السريع الذي يتمركز حول حدث رئيس فريد. ويقود إلى نهاية تكون أحيانا غير منتظرة. فهي قد تحولت مع نصوص التجريبيين إلى شيء صعب ولائمطي، غامض وحيوي، مثير ومقلق. وحوّلت في الغالب إلى شيء غير قابل للقراءة. فالتجريبيون يمارسون نوعا من الأبحاث السردية. ولهذا نجدهم يستعملون من التقنيات ما يجعل القارئ يشعر بالدوار والدوخة. فالحكايات البسيطة المحكية من قبل سارد واحد مسيطر أصبحت قليلة. والعناية الشكلانية بالسرد والتخيل والكتابة تزداد يوما بعد يوم. ولم يعد الأمر يتعلق بـ "تمثيل العالم" أو "التعبير عن الأنا". بل حول الأمر إلى نوع من البحث عن شيء غير معروف من خلال إبداع عالم لم يسبق قوله: "عالم لا يوجد إلا داخل الكلمة" حسب عبارة وليم جاس. William Gass. وبعبارة أخرى، فمع التجريبيين، لم يعد الأمر يتعلق بإعادة إنتاج الحياة، بل باكتشاف يتم عبر اللغة. وبتخيل فائض مفرط لا يسعى إلى محاكاة الواقع. بل إلى عرض الجانب التخيلي للواقع. وهذا ما يسميه رايmond فيدرمان Raymond Federman: "الواقع التخيلي الحقيقي".

3 - ولا يمكن أن نتحدث عن الكتابة والمغامرة في القصة القصيرة بالمغرب من دون أن نسجل الحضور اللافت للصوت القصصي النسائي في العقود الأخيرة والتراكم الكمي والنوعي الذي نجحت الكاتبات المغربيات في تحقيقه. والحديث عن الكتابة القصصية النسائية لا يحكمه. في افتراضي. نزعة تمييزية بين المرأة والرجل. قدر ما يرمي إلى البحث عن الإضافة التي يمكن أن يعرفها جنس القصة بفضل نصوص الكاتبات. فلذلك أتوقف قليلا عند مسألة الكتابة النسائية. وهي مسألة تتباين بخصوصها المواقف:

* هناك من يرفض استعمال كل مصطلح يستند إلى تصنيف جنسي. لأن ذلك يبطّن إيديولوجية ذكورية تمييزية ينبغي أن يبقى الأدب بعيدا عنها. ويبدو كأن هذا الموقف لا يأخذ بعين الاعتبار أن الأدب في مجتمع ذكوري. من مثل مجتمعاتنا. لا يمكن أن يكون إلا من صنع الرجل. فهو. لا المرأة. في مثل هذا المجتمع. من يصنع الرموز واللغات. وأن تقتحم المرأة مجالا كان خاصا بالرجال. فذلك مؤشر على تحول ما لا بد أن يكون له تأثير على الكتابة والأدب.

* وهناك من يعتبر كل كتابة صادرة عن امرأة أو كل كتابة تتناول قضية المرأة كتابة نسائية. وما يؤخذ على هذا الموقف أنه واسع وغير دقيق. إذ يمكن التساؤل: إلى أي حد يمكن أن نعتبر كل ما تنتجه المرأة كتابة نسائية؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار كتابة امرأة تكتب من خلال لغات الرجل ورموزه كتابة نسائية؟ وهل الكتابة النسائية مسألة مضمون أم مسألة لغة وشكل؟

* نفترض أن النقاش الذي قد يفيدنا في مقارنة إشكالية الكتابة هو الذي يبتعد عن كل نزعة أحادية اقصائية. ويقترب ما أمكن من فكر التعددية والاختلاف. معتبرا أن من

الكتابة والقول. لكنها بالمقابل أدت إلى انفصال الأدب عن المجتمع. وانغلاق الكتابة على ذاتها. بالشكل الذي يجعلها تبدو كأنها شيء غير نافع ولا صالح. فقد ضحّت الكتابة القصصية بوظيفتها التداولية النفعية لصالح وظيفتها الشعرية الجمالية الخالصة. ولم تكن هذه التصحية بعيدة عن تأثير النظريات البنيوية والشكلانية. لكنها ليست منفصلة عن المناخ النفسي العام الذي هيمن على المغرب. وخاصة بعد خيبة الأمل وخمود الفورة الحماسية التي سادت السنوات الأولى من الاستقلال. وانكسار خطابات كانت رافعة إيديولوجية التقدم والتغيير. ولأن الأدب لم يعد يقرأه في مجتمعنا غير كتابه وعدد قليل من القراء والنقاد. فقد حان الوقت لإعادة مسألة استقلالية الأدب وانغلاقيته. والتفكير في السبل التي تسمح للأدب بأن يؤدي وظيفته الشعرية دون أن يضحي بوظيفته التداولية.

وينبغي أن نسجل أن القصة القصيرة بالمغرب قد نجحت إلى حد كبير. خلال السنوات الأخيرة. في كسر أسوار الانغلاق وابتكار أسباب الانفتاح على المجتمع. والدليل على ذلك تزايد الاهتمام النقدي بهذا الجنس الأدبي. وتكاثر الجمعيات والمنظمات ومجموعات البحث وتكاثر جهودها من أجل التعريف بالتجارب الجديدة. والعمل على إبراز التراكم النوعي الذي حققته القصة القصيرة بالمغرب.

وإجمالا. يبدو اليوم من الضروري أن نعيد قراءة تاريخ القصة القصيرة بالمغرب. وأن نتأمل أفضل النزعة الاستقلالية والنزعة الجمالية التي ميّزت النصوص التجريبية. دون أن ننسى استحضار علاقة هذا الجنس الأدبي بمراجعته. ووظائفه التداولية والنفسية والسوسيو ثقافية.

اكتشاف لغة للجسد مغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات الذكورية، فإن هذا العمل، في افتراضي، ليس إلا أحد ملامح الكتابة النسائية لا الملامح كلها. وأفترض أن في نصوص الكاتبات بالمغرب (لطيفة باقا، ربيعة ربحان، زهرة زيراوي، لطيفة لبصير، رجاء الطالب، وفاء مليح...) ما يسير في اتجاه الانفتاح لا على الجسد فحسب، بل وعلى العوالم الداخلية النفسية الحميمة التي تتصل به، وفي اتجاه لغة باطنية متعلقة بروح مختلفة، لغة تبدو كأنها تقع خارج المعايير والحدود الأجناسية الأدبية السائدة، وخارج البنيات الثقافية الذهنية السائدة.

حق المرأة أن تقول حقيقة ما تريد أن تعنيه، وأن تحكي هويتها وتجربتها التي تختلف جسديا وثقافيا ونفسيا ولغويا عن هوية الرجل وتجربته، وأن تسمع صوتها المقموع والمكبوت والمستلب داخل لغة ليست لغتها، وأن تسرد واقعها وشعورها، وتنسج رؤيتها للعالم، في أشكال لغوية وجمالية تتلاءم مع جسدها وروحها، مع لغتها وثقافتها، وهذا ليس مستحيلا، ذلك لأن اللغة الإنسانية أغنى مما نعتقد، إذ يمكنها أن تقول الرجال والنساء بشكل مختلف، وإذا كان استيحاء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه الخبوة عملا جديدا ساهم في



الذرائع

محمد الداهي
عادل آيت ازكاغ
عزيز ازغاي
جعفر عاقيل



تشديد نظرية شعرية موسعة بمنهاجية سيميائية مركبة.

محمد الداوي

مشروعه وتجدهه وتطوره. علاوة على دعمه بالتقاطعات والتواشجات النسقية. إقدامه . بجرأة الباحث المتواضع. على تدارك ما تخلله من أوجه التقصير وعلى تعزيز مكانه قوته حتى يحقق مشروعه الأهداف المرجوة ويؤدي رسالته العلمية على الوجه الأمثل. وعلى بلورة آلة صورية قادرة على تحليل النص الشعري في شموليته. وسياقه التداولي. وعلاقته بالفنون الأخرى.

1- الاعتبارات :

لما استقرأ الباحث محمد مفتاح جهوده العلمية منذ كتاب " في سيميائية الشعر

يعتبر كتاب مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة-الموسيقى-الحركة) امتدادا للمشروع النقدي الذي مافتى الباحث الناقد محمد مفتاح بشيده سافا من فوق ساف سعيا إلى بلورة تصورات متقدمة وتنظيرات دقيقة لمقاربة الخطاب الأدبي بصفة عامة والخطاب الشعري على وجه الخصوص. واقتراح إطار فلسفي ونظري ومنهاجي أعم وأشمل يخص "الشعرية الموسعة" التي تنهض على الثالوث (اللغة-الموسيقى-الحركة) باعتباره جذرا تنفرع عنه جذوع وأغصان وأفنان. وما يبين أن محمد مفتاح حريص على ملائمة

والعمل باعتبارهما لبنتين أساسيتين لبقاء الكون وحياة الإنسان. وهذا ما «يجعل الشاعر يتحرك وهو يكتب. ويهتز وهو ينشد. ويتحمس وهو يرى الاستجابة المشجعة: حركات الشاعر تكون لنا حكمه قواعد شبيهة بقواعد الموسيقى كدرجة الحركة. ومدتها. وحدتها. وتركيبها. ودلالاتها. ورمزها»⁽¹⁾.

2- المبادئ :

قدم محمد مفتاح، برهانا على أقواله، معلومات دقيقة عن النسق السمعي والحركي والبصري والذكري اعتمادا على مراجع علمية دقيقة وغنية بغية الاستفادة من فرضياتها ونتائجها في تحليل الخطاب الشعري، وتشبيد تأويل على أسس نظرية وعلمية راسخة. وما يهمنا من استجلاء المبادئ المعرفية والحركية والتوليفية، دون التوغل في تفاصيلها ودقائقها، هو استخلاص الخلفيات التي حكمت فيها:

أ- الاستفادة من العلوم :

إذا كان العلماء يبحثون في مكونات الظاهرة قصد ضبط مكوناتها وصفاتها ووظائفها، فإن محلل الخطاب يمتح من مناهجهم وتحليلاتهم ما يسعفه في عمله ومسعاها. وفي هذا الصدد قدم محمد مفتاح بعض التنظيرات القوية التي يمكن أن تُنزل في ميدان تحليل الخطاب، وتدعم إمكانات التوازي والتناظر بين الظاهرتين العلمية والأدبية. وإمكانات قياس النص على الدماغ ومكوناته أو قياس الدماغ ومكوناته على النص:

أولى هذه التنظيرات ثلاثية دافيد ماز التي تتكون من مستويات متداخلة ومتدرجة (المستوى الطبيعي، ثم المستوى الإدراكي، ثم المستوى اللوغاريتمي) تقضي بتحليل المحسوسات إلى معانيها التي توجد في معاجم

القديم" إلى صدور "رؤيا التماثل" لاحظ أن القصور يعتري أساسا الفصول المتعلقة بالشعر، وهو يتجلى في قلة الإيغال في دراسة الإيقاع الشعري. وعدم الانكباب على الإلقاء والإنشاد (طاقة الحركة)، والعناية بالشعر التقليدي دون غيره من القوالب الشعرية الثرة والمتنوعة.

لقد سعى محمد مفتاح في كتابه الأخير إلى تدارك هذا القصور مستثمرا المكتسبات المعرفية والمنهجية المضمنة في كتبه السابقة، ومتسلحا بأنواع من الآليات الاستدلالية (على نحو الاستقراء والاستنباط والفرض الاستكشافي والمقايضة والتمثيل)، ومتوخيا توسيع النظرة إلى الشعر بطريقة نسقية وشمولية للإحاطة بمختلف مكوناته وعلائقه ووظائفه. ومن بين الاعتبارات التي حكمت في إقامة تصور موسع لتلقي الشعر وتحليله نذكر ما يلي:

- البحث عن المبادئ الإبداعية والأوليات التأويلية في إطار ما يقدمه العلم المعرفي المعاصر من أدوات علمية.

- إعادة الحياة للقول الشعري بدراسة الحركات التوليدية، والإشارات المعبرة، وبالتبنيـه إلى النغمات المطربة، والتنغيمات الأسيرة في فضاء وزمان معينين.

- توظيف المبادئ المشتركة بين الشعر وغيره من الفنون والعلوم.

- الكشف عن سر الصناعة الشعرية بالانفتاح على نتائج العلوم الدقيقة مثل علم الأعصاب والتشريح ووظائف الأعصاب وعلم النفس وفلسفة الذهن والرياضيات والفلسفة (الإرث الفيثاغوري والتاريخانية).

- الإحاطة بكل التفاعلات الدماغية والذهنية والمحيطية التي تؤدي إلى الحركة

ج- أهمية المحيط:

يتوفر جميع البشر على نفس الملكات الحسية والإدراكية والمعرفية. فما سبب الفوارق بينهم أكانت قوية أم طفيفة؟ يحتكم محمد مفتاح إلى المحيط الخارجي لما له من دور في تشجيع الملكات الفطرية أو كبتها. إذا كان ثريا وتفاعل أهله معه إيجابا تقدم المجتمع وازدهر؛ وإن كان مضطربا وتفاعلت الساكنة سلبا معه تدهور وارتد إلى الدرك الأسفل. ومن ثمة تكمن قيمة عمل الأشخاص وحركيتهم ومسؤوليتهم للنهوض بأنفسهم والتأثير على محيطهم اعتمادا على ما يتوفرون عليه من طاقات وإمكانات يشترك البشر جميعهم فيها. إن اختلاف البيئات والمحيطات يسهم في تنوع التحليلات اللغوية والحركية والإبداعية. كما أن واقعه لا يمكن أن يزحزح عن الاعتقاد بوجود مشتركات إنسانية. وفي هذا المنحى اقترح محمد مفتاح مبادئ طبيعية (الحركة) وبشرية (السمع والبصر والذاكرة) وتوليفية (التوليف والتنظيم) لفهم مقاصد الإنسان وأنشطته وحركاته وقدراته للتفاعل مع محيطه والتأثير عليه بهدف وضع حلول للتحويلات العنيفة والكوارث وضمان التعايش البشري في وئام ومحبة. ومن ثمة يتضح دور الثقافة (ومن ضمنها أساسا الموسيقى والشعر). مع مراعاة المتغير والثابت، والفطري والمكتسب، ومرونة الأنساق الإدراكية. في انسجام الكون وتنظيمه. وتنمية ملكات الأفراد وتحسين قدراتهم على الإبداع والابتكار. وتكوين الإنسان الكامل بطرق تهذيبية متكاملة (حسب لسان الدين بن الخطيب).

د- التناول الشمولي أو النسقي:

لا يمكن أن نفهم مكونات النص وعناصره إلا في علائق بعضها ببعض. وفي إطار شمولي

اللغة الطبيعية. وتحليل محتويات الرسالة والتمثيلات الذهنية. وتبني منطق الدرجات والاتصالية في مقابل الثنائية الصارمة والانفصالية.

وثانيها مقترح الفرضية الجزئية (نظرية ج.أ. فودورا) التي تنطلق من افتراض تكون الدماغ من منطقتين مستقلتين عن بعضهما البعض. وتخلي صاحب هذه الفرضية عنها أو كاد بسبب تعرضها لنقد شديد. ونتيجة الإقرار بفرضية الاتصال. وهو ما يتبناه محلل الخطاب لتعليل العلاقة الوثيدة والقوية بين الموسيقى (تقع في الفصل الأيمن) واللغة (تتموضع في الفصل الأيسر).

وثالثها مسألة التنبؤ التي تعتبر عملية تأويلية مفيدة لملاءمة فرجات النص وإعمال الخلفيات المعرفية. ويجد محلل الخطاب نفسه ملزما على توظيف الذاكرة لبناء أطر أو مدونات أو نماذج ذهنية لفهم النص وملء فراغاته.

ورابعها مسألة السياق التي تقتضي وضع الشعر في سياق الجنس الشعري ونوعه وشكله عبر العصور والأحقاب والأمكنة والفضاء.

ب- تضافر العلوم والبحوث الأدبية:

توجد مبادئ مشتركة بين الشيء الفيزيائي والجسم البشري والنص الأدبي. وتصح المقايسة بين هذا الثالوث لاشتراكه في بعض العناصر المعروفة أو المفترضة. وما أن علمي الفيزياء والإحياء متقدمان فهما يعتبران علمين أعليين يقاس عليهما النص الأدبي مع مراعاة خصوصيته. ومن جليات هذه المقايسة أن النص الأدبي يعد خلية تشتغل وفق قوانين التكرار والتكثيف والتمديد والاستشراق. وتتشظى على مستوى الأحداث والشخصيات والزمن والفضاء والجنس الأدبي.

والموسيقى؛ وخير ما يمثلها كتاب "الأغاني". وكتاب "كمال أدب الغناء" حيث يجد القارئ تداخلا بين صناعتي الموسيقى والشعر؛ إذ يصوغ الشعراء قصائدهم على منوال القواعد الموسيقية. ويلحن الموسيقيون بحسب ما تقتضيه التقاليد الشعرية الراقية⁽²⁾.

وقد أسهمت هذه العلاقة بين الشعر والموسيقى في نهاية القرن التاسع عشر إلى إحداث تحول حاسم في الذائقة الموسيقية-الشعرية. أفضى إلى انحسار القصيدة التقليدية وظهور قصيدة النثر والنثر الشعري المتحرر من قيود الوزن. وإلى الاعتماد على حاستي السمع والبصر حتى تكتسب القصيدة حيويتها من عملية الإنشاد والعزف. ويستثمر فضاؤها أشكالا متعددة بما كان له أثر في فن التشكيل.

وما يعاب على الحقبة التقليدية اعتماد الشعراء والموسيقين على الحدس والتفلسف أكثر من استنادهم إلى العلم الخاص. وما تميزت به الحقبة المعاصرة هو استناد العلوم المعرفية (طب التشريح) وظائف الأعضاء والعلوم العصبية/ علم النفس والأصوات) إلى أسس علمية راسخة قوامها ما يوجد في الدماغ من باحة خاصة بالموسيقى في الجهة اليمنى وأخرى خاصة باللغة في الجهة اليسرى.

إن التحقيب المقترح غير مشيد على القطائع المطلقة إذ يوجد خيط رفيع يربط بينها "وهو البنية العميقة اللاواعية المتجذرة

ونسقي يقتضي البدء من الكل إلى الجزء. أو من الجزء إلى الكل. ومن نسق الأنساق إلى أصغر نسق أو من أصغر نسق إلى نسق الأنساق.

هـ النظام والاتصال:

قد يتوهم الباحث أن النص متشظ ومتفرع إلى عناصر لا تربط بينها صلات معينة. في حين تتسم بتداخلها

وانسجامها في بنيات مترابطة. يعترف محمد مفتاح بوجود أشكال من الكوارث والفوضى والعماء لكنها مؤقتة وظرفية قبل أن تستقر على نظام متسق. وتنضبط لقانون عام يوطرها ويبعد الطريق نحو مستقبل يرضي جميع الأطراف المتنازعة.

3- الإشكال :

أدلى محمد مفتاح بدلوه لإضاءة العلاقة بين اللغة والموسيقى والشعر اعتمادا

على نظريات ومقاربات لها سندها التاريخي والعلمي. وقام بالنظر إلى تطور العلم. باختزال سيروية هذه العلاقة في حقتين أساسيتين وهما الحقبة التقليدية (من العهود الغابرة إلى المنتصف الأول من القرن العشرين) ثم الحقبة المعاصرة. ولم يكن هم محمد مفتاح التاريخ لهذه العلاقة وإنما تناولها في ضوء علوم العصر بصفة خاصة. وإبراز مدى امتثالها لنظرية التشاكلات بين كل ما في الكون. "وهي انتقلت إلى العالم الإسلامي فتلقاها بعض بالقبول التام. وبعض بالتعديل والتكييف؛ إلا أن ما قبله الجميع هو العلاقة بين الشعر



ونظريات الاستعارة والنظرية الموسيقية) التي ترفض التعامل مع الظواهر على نحو مفرق ومشتت. وتدرس "جواهر" هذه الظواهر لاستخلاص الصفات المشتركة (النظرية الظاهرانية).

- العناية بالتحويل باعتباره مكونا أساسيا لتوليد محدثات عديدة من نواة صغيرة. وما يهم مفتاح هو التحويل على مستوى البنيات السيميائية العميقة وعلى المستويات السطحية في النصوص الشعرية وفي القطع الموسيقية بصفة أساسية. وفي اللوحات التشكيلية للاستناس والتمثيل.

- اللجوء إلى الاستنباط (الإستراتيجية التنازلية) لتفادي تحكم معطيات التجربة في التحليل.

واستنتج محمد مفتاح من هذا الكتاب وجود علاقة وثيقة بين البنية الشعرية والبنية الموسيقية. إذ أن كلا منهما يتولد من نواة فخلية فمكرورة فموضوعة فمقطوعة فقصيدة وذلك على الرغم من اختلاف مكوناتهما وعناصرهما واستقلال بعضهما عن بعض. ويعد هذا الكتاب خطوة موفقة أولى في اتجاه إبراز ما يجمع بين الموسيقى والشعر. ولبنة اعتمد عليها باحثون آخرون للضرب على المنوال نفسه أو لتصحيح مكان الخلل. وفيما يلي بعض الأسس التي استندت إليها النظريات الثلاث الأخرى لتأكيد العلاقة الوطيدة بين الشعر والموسيقى. وتعزيز ما دعت إليه النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية :

- العناية بالمكونات الإيقاعية الثلاثة : أولها الوزن الذي يعد بمثابة الاستجابة الإيقاعية لنبضات مطردة في وسيط حسي ومتجذرة في الانتظام البيولوجي للكائن. وثانيها التجميع بوصفه عملية جزئي النص إلى مجموعات صغيرة مترتبة ومتساوية. وثالثها التمثيط

في الدماغ/الذهن البشري: وعناصرها التفكير بالمقابل. والتجزئ. والتدرج. والتنظيم. والتوليف⁽³⁾. وما استنتجه محمد مفتاح من التحقيب أن الشعر العربي من أقدم العصور إلى العهد الحديث. ظل يدور في فلك التصورات القديمة والوسيط. ولما جاءت الحقبة الحديثة انفتح. بدرجات متفاوتة. على المستجدات الشعرية / الموسيقية الحديثة والمعاصرة. وهذا ما حفز محمد مفتاح على استichاء المعطيات والمفاهيم الملائمة من إبدالي التوافقية/ اللاتوافقية لتحليل عينات من الشعر العربي المعاصر.

4- النظريات الموسيقية :

استند محمد مفتاح إلى أربع نظريات تبين العلاقة الوثيقة بين اللغة والموسيقى. وتندرج من العام إلى الخاص. ومن الكلي إلى الجزئي. وهي: النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية لراي جاكيندوف R.Jackendoff وفريد ليردال F.lendahl. ثم نظرية التعبير الإيقاعي. ثم النظرية الإيقاعية. ثم النظرية الموحدة. ومن غايات النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية. نذكر أساسا ما يلي :

-تخليص الموسيقى من التقسيمات والتشتت وكثرة المقامات. وإحلال البنية التجميعية التي تنهض على التوليف والتحليل في آن واحد. أي الانطلاق من النواة الفخلية فالمكرورة.. فإلى المقطوعة. أو من المقطوعة فإلى القسم.. فإلى النواة⁽⁴⁾.

-وجود نواة بمثابة المنطلق والمنتهى. والإقرار بمهيمنة هي ذروة التوتر الذي ينحل بالرجوع إلى الأساس (الاستقرار أو الاسترخاء).

-الاعتماد على علم النفس الخاص بدراسة الأشكال التي أثرت في كثير من النظريات المعاصرة (مثل النظرية البنيوية ونظرية الأنساق

والإبداع . وتقدم تصورات متقدمة ومتكاملة لتعليل الترابط الوثيق بين الإيقاعين الشعري والموسيقي. وإمكانية الدمج بين القواعد الشعرية والموسيقية لضبط إيقاع السواد والبياض معا.

5- المنهاجية :

يعتمد محمد مفتاح. في معظم أعماله. على مناهج متعددة سعيا إلى الإكباب على الظاهرة الأدبية في تعقدها وشموليتها من جهة وتشابكها وتعالقها بظواهر ماثلة من جهة ثانية. وهو ما نهجه في هذا الكتاب متوخيا اقتراح نظرية شاملة وعامة لمقاربة الشعر بطريقة شعرية موسعة (الآلة الصورية) تهم الثالث اللغة- الموسيقى- الحركة. وتقوم على مبادئ ماورائية (المعرفة والحركة والتوليف والانتظام). وتعتمد على تصورات ونظريات ومناهج مستقاة من العلوم المعرفية. وتمتج موادها وعناصرها من المكتسبات المعرفية والشعرية العربية والغربية قديمها وحديثها.

وتستند هذه النظرية إلى المنهاجية السيميائية بدعوى أنها متجذرة في الطبيعة البشرية. ومتعالية على الزمان والمكان والأشخاص. وقادرة- بحكم استنادها إلى الأوليات المنطقية والرياضية- على استثمار مكاسب العلوم المعرفية (بما تحتوي عليه من علم الأعصاب وعلم خصيل المعرفة واللسانيات وفلسفة الذهن وعلم النفس وعلم الاجتماع) وتديرها على الوجه الأحسن.

ومن بين الاعتبارات التي حفزت محمد مفتاح على إرساء النظرية الشعرية الموسعة على أسس سيميائية نذكر ما يلي :

1- أن توظف المبادئ المجردة المشتركة بين مجالات متعددة (العلوم الخالصة. والعلوم

الذي يقر بتوفر كل جهة من جهات النص على ذروة الوصول/ الانطلاق النبوي.

- مقايضة الإيقاع الشعري على الإيقاع الموسيقي اعتمادا على مفاهيم منتقاة من نظريات متنوعة . ومن ضمنها نظرية الاختزال الإيقاعي. ونظرية التجميع الإيقاعي. والنظرية الإيقاعية. وهذا مما أسهم في سد بعض النقص الموجود في النقد الأدبي الذي أهمل الترابط الحاصل بين الإيقاعين الشعري والموسيقي.

- تأكيد جوهرية النواة الموسيقية التي تتولد منها اللغة. فهذه النواة تعد بمثابة عماد اللغة وقطب رحاها. وبمراعاة قواعدها يحصل تناسب الأصوات. وبإغفالها يحدث التنافر.

- وجود ملكة عميقة تتحكم في النسق الإدراكي الذي يبحث في مبدأ البساطة والمشابهة. يعنى بالبساطة القدرة على اختزال المعقد إلى عناصر بسيطة يسهل استيعابتها. ويفيد مبدأ المشابهة ضم النظير والمائل إلى صنوبهما قصد حل مشكل الإبهام.

- بيان دور السياق الثقافي واللغوي في تطوير المهبة الموسيقية والحس الثقافي المرفه.

- اقتراح قواعد التشكيل السليم للتجميع. ومن ضمنها المجاورة (يجب على عناصر المجموعة أن تكون متجاورة) والذروة (وجوب توفر المكونات الضعيفة على مكون واحد قوي) وسحرية العدد سبعة (توفر المجموعة على سبع مكونات) والجذرا (إن النص مجموعة منبثقة من شيء ما(5).

- تأويل حركات الشاعر يحتاج إلى التعرف على هندسة الدماغ/ الذهن. وتلعب الحركة دورا أساسيا في إيضاح معنى القصيدة.

إن النظريات الموسيقية المعتمدة تحلي المبادئ الأربع التي تهم نشاط الكائن البشري. وأدائه في الحياة. وقدرته على التوليف والتنظيم

- الاتصال : إن كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات، ويختلف معه في جانب من الجوانب. وهذا ما يجعل الكون عبارة عن متصل يقطع إلى أجزاء متنافرة، ويجعل اللغة جماعا من العناصر المتشابهة والمختلفة.

- التدرج : كل شيء يمكن أن يدرج إلى مراتب، ويعد المنطق المتدرج لب الحياة وحافزا للتغلب على تعقدها.

- التحركية : انتبه السيميائيون إلى نواقص الدورية المبتذلة أو الحركية الخطية لكونها لا تعبر اهتماما للتحويلات المفاجئة التي يمكن أن تغير مسار الحركة جذريا. وهذا ما جعلهم يتبنون "حركية فوضوية مستعنين بمفاهيم نظرية الكوارث: مثل كارثة الصراع التي تعني الانشطار الثنائي، وكارثة التشعب العادي الذي يتعدى الثنائية، وكارثة التشعب الفراشي؛ ومن الفروض أن ينتج عن الانشطار والتشعب صيرورة غير خطية متوقفة أو غير متوقفة..." (6).

ب- النهاجية المركبة :

يزاوج محمد مفتاح بين السيميائيتين الأمريكية والأوروبية مستمدا منهما المفاهيم الملائمة (على نحو التحليل بالمقومات، والتشاكل، والمربع السيميائي، والأيقون، والمؤشر، والمؤول، والرمز، والصيرورة الدلالية اللامنتهية، وخاصة الاستعارة لمقايضة مجال بمجال)، ويعتمد أيضا على اللسانيات والشعريات وتحليل الخطاب سعيا إلى اقتراح نظرية شعرية أوسع تسعف على الكشف عن المكونات الظاهرة والخفية التي تجمع بين الموسيقى والشعر من جهة وبين الشعر والمكونات الأخرى من جهة ثانية، وتقدم تصورات متقدمة لاستيعاب الملكات اللغوية والموسيقية والحركية اعتمادا على نتائج البحوث العلمية المعاصرة فيما يخص هندسة الدماغ/الذهن، وتكشف عن المبادئ الموحدة

الاجتماعية والإنسانية) لدراسة الشعر بفاعلية وشمولية ونسقية (النظرية الاتصالية) عوض الاقتصار على عناصر جزئية مفصولة عن بعضها البعض ومعزولة عن سياقاتها، أو مقارنتها بطريقة مختزلة وعشوائية.

2- أن يدرس الشعر ضمن الفنون الأخرى التي تتقاطع في بعض السمات المشتركة، وتتبادل التأثير فيما بينها (المسرح والسينما والتحت والرسم والتشكيل). وما يجعل شعر التفعلة ظاهرة معقدة وعويصة، هو أنه - علاوة على انفتاحها على الثقافات الأخرى- يدمج فنونا متنوعة (ما اصطلاح عليه محمد مفتاح بالنفان) في بنية متراسة ومفرغة. وهذا ما يقتضي استثمار المفاهيم الملائمة لمقاربة الفنون والمكونات المتداخلة والكشف عن المبادئ المشتركة بين اللغة والموسيقى واللغة بطريقة موحدة ومتصلة ونسقية.

3- أن يدرس الإنسان في تفاعله مع المحيط بالحواس الخمس والتذكر مع مراعاة ما يتوفر عليه من مؤهلات دماغية وذهنية لتنفيذ مشروعاته الشخصية والجماعية، وتحسين عمله وإتقان حركاته حتى يكون عنصرا فاعلا في المجتمع، ومسهما في تقدم مجتمعه وازدهاره.

اضطر محمد مفتاح إلى انتقاد مكانم الخلل والقصور في النظرية السيميائية البارسية حرصا على إنشاء نظرية سيميائية معاصرة ومركبة.

أ- النظرية السيميائية المعاصرة:

حاول السيميائيون تدارك نقائص نظرياتهم بإحداث تعديلات وتخويرات عليها لكنهم ظلوا أسارى منطلقاتهم الميتافيزيقية. وهذا ما حفز محمد مفتاح على اقتراح مفاهيم وجيئة لتعزيز النظرية السيميائية منهجا وأداء وهي كما يلي :



د. محمد مفتاح ينضم حلقة الشيخ زايد للكتاب، 2011

- استجماع المعطيات الدلالية والإيقاعية والموسيقية، و تحليلها بطريقة نسقية، واعتماد حقائق علمية (عضوية الكائن البشري) وأطروحات فلسفية (فلسفة انتظام الكون)، وطرق إجرائية مستقاة من علم الموسيقى.

- إعادة النظر في كثير من المفاهيم المتداولة في تحليل الخطاب الشعري لعجزها عن تفسير بعض الظواهر الشعرية المعقدة، وعدم قدرتها على تنظيم الفوضى، وعقلنة الهذيان، والاقتراب من الشعر واقتحام حماه.

- توليد المفاهيم ونحتها (من قبيل التبايض والتساوؤ والتفان والبصعمة والصومنة والتذاكر والشعسقي) لتفسير المكونات المتداخلة والمتشابهة، والتغلب على حل المشاكل العويصة، واستجلاء تفاعل النص مع نصوص مختلفة ومع المحيط الاجتماعي والثقافي.

تتضمن الأشعار الحلقه على توافقات موسيقية ظاهرة أو مختلفة، وهي، في مجملها، محكومة بأوليات موسيقية، وهذا ما يبين فرضية قوية مفادها أن "الشعر موسيقى في لغة طبيعية". فعلاوة على استضمار

والبنىات المتقاطعة، وتعلل النسق الموحد والمعالجة المتعاونة التي تنهض على تضافر الأنساق (النسق الصوتي والنسق التركيبي والنسق الدلالي)، وتقاطع عملياتها وتفاعلها تحقيقاً لأهداف مشتركة.

6 - التنزيل :

خصص محمد مفتاح الجزء (أنغام ورموز) الثالث لدراسة متن يشمل عينات من شعر التفعلة، ويمتد على ما يزيد على أربعين سنة، ويخضع لتحقيب يجري مجاري العادات الإبداعية الإنسانية⁽⁷⁾ دون الفصل المطلق بين أنواع الشعر وأشكاله، وإحداث القطيعة الجذرية في الإبداع الشعري والموسيقي. درس محمد مفتاح في القسم الأول من الجزء الثاني دواوين شعراء مغاربة معاصرين، معظمهم ينتمي إلى التيار التقليدي (المهدي أخريف، حسن جُمي، عبد الرحمن بوعلي، رشيد المومني)؛ في حين أن واحدا منهم ينتسب إلى النزعة التكثيرية (محمد بنيس)، ولا يحجب هذا التصنيف السمات المشتركة التي يتقاسمها الشعراء فيما بينهم؛ ومن ضمنها الانفتاح على الثقافة الكونية، والاشتراك في بعض الأطروحات الفكرية والمظاهر الشكلانية. تتفق الدواوين كلها في إثارة جملة من القضايا تهم الصنعة الشعرية من قبيل هوية الكتابة، والموقف من اللغة، والمزج بين الفنون في القصيدة الواحدة، وتشبيد أشكال هندسية من تلاقح البياض والسواد، ومن بين الأمور التي روعيت في تحليل المتن نذكر أساسا ما يلي :

- التوفيق بين الكليات الجامعة والتجليات الخصوصية، والمواءمة بين المعطيات الكونية والاعتبارات الاجتماعية والذاتية، والمزاوجة بين التحليل الجمالي وبين الكشف عن المحددات الأساسية للنص الشعري.

والاختزال التمثيطي (إبعاد المستويات غير المهمة حرصا على بقاء النواة الصلبة) واختزال المسافة الزمنية (القوة والضعف) والتراتب الاختزالي (التوفيق بين التوتر والاسترخاء). ووظف محمد مفتاح استراتيجيات متعددة لتحليل القصيدة من جوانب وزوايا مختلفة. ومن ضمنها: الإستراتيجية التنازلية (استخلاص دلالات النص انطلاقا من العنوان). والإستراتيجية الاتصالية (تدرج موضوعات النص من البداية إلى النهاية وتوطد علاقاتها بالمستويات الفنية). وإستراتيجية التهويل (هيمنة موضوعة الكارثة العظمى في القصيدة). ورغم الطابع الشذري للقصيدة فهي متراسة في شكل بنية شاملة تستوعب العلائق الظاهرة والخفية بين مختلف الفنون. وخصوصا الموسيقى والمسرح والشعر والتشكيل. ولم يعر محمد مفتاح، انسجاما مع طبيعة موضوعه، أكبر اهتمام إلا للخلفية الموسيقية مستندا إلى النظرية التوافقية لقياس القصيدة على التأليف السمفوني لوجود قواسم كثيرة بينهما، مثل كيفية التأليف، والإيقاع، والتناسق، والدلالة.

ركز محمد مفتاح، في تحليل قصيدة محمود درويش، على بنية التقريب (مقارنة وضع العرب في الأندلس بوضعهم في فلسطين)، والرمزية الصوتية، والبناء الموسيقي (جليات الموسيقى المقامية والتناظرية والتوافقية والتسلسلية والتقليدية في القصيدة)، والبنى الدلالية والرمزية. ومن بين الأمور التي توقف عندها في تحليل المكون الموسيقي، نذكر ما يلي:

- يقلد الشاعر التوليفات الموسيقية.

- تتيح الموسيقى للشاعر إمكانات وفرصا متعددة لتنويع البنيات الإيقاعية.

- يصرف اهتمامه عن الصخب الإيديولوجي والتعقيد والاصطناع ليولي أهمية قصوى

الشعر للقواعد العروضية، يتوفر أيضا على مكونات التأليف اللحني. ومن ضمنها على سبيل المثال التمثيط، وقواعد التقطيع والبروز، والسلم الكبير، والسلم الصغير، والسلايم المترادفة، والاختزال.. الخ. وهو ما يجعل النص الشعري مشرعا على قراءات محتملة. إما أن يقرأ مقاميا أو توافقيا أو تسلسليا. وهكذا فهو لا يمثل لنموذج ثابت من التأليف، وإنما يستوعب تشابكا وتداخلا على مستوى الإيقاع العميق. وبناء على حرص محمد مفتاح على فرضيتي التركيب والإدماج، كان يمد الجسور بين الشعر والموسيقى، ويحدث تفاعلا ديناميا بينها بالمفاهيم المترجلة والمقايسة. ويقطع النص الشعري بطريقة متدرجة مستندة إلى التناسب الرياضي الموسيقي، ورصد مختلف المراحل التي ينمو فيها الشعر بالتوتر، والاسترخاء، والقوة والضعف، والتقدم والاستباق، وصولا إلى الذروة وارتدادا منها.. وكل هذه المراحل تسعف النص الشعري على إقامة التوافقات بين المكونات المختلفة، وإثراء البنيات الإيقاعية والموسيقية وتنوعها.

درس محمد مفتاح في القسم الثاني متنا مكونا من : قصيدة " الرأس والنهر" لأدونيس، ثم قصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" لمحمود درويش، ثم ديوان "هناك تبقى" لمحمد بنيس.

سعى إلى اقتراح منهجية تأليفية منتقاة من علم الموسيقى، استند محمد مفتاح، في تحليل قصيدة أدونيس، إلى قواعد الموسيقى التوافقية، وبين أنها، على نحو مثيلاتها، تنمو من نواة تتوالد منها جمل منتظمة في عمليتي التوتر والاسترخاء ومحكومة بإيقاع موسيقي. ومن بين العناصر المعتمد عليها نذكر التجميع الاختزالي (ترابط المكونات وتتابعها)

7 - الآفاق :

يفتح كتاب محمد مفتاح آفاقا متعددة للبحث العلمي مقترحا آلة صورية (مبادئ معرفية وتركيبية وتنظيمية وحركية) لإجواز نظرية شعرية موسعة قادرة على تفكيك بنية النص الشعري المعقدة. واستخلاص كليات بشرية وخصائص نوعية منه. ومقاربة طبيعته ووظيفته وعلاقته بالعلوم والفنون. وفيما يلي بعض الآفاق التي يقترحها الباحث محمد مفتاح على غيره من الباحثين في مجال النقد والأدب والموسيقى والتربية قصد الإفادة منها ومناقشتها وتطويرها:

أ- استند محمد مفتاح إلى منهجية سيميائية عامة ومركبة (مشيدة على أسس العلوم المعرفية المعاصرة. ومستفاد من اللسانيات والشعرية وتحليل الخطاب) لاقتراح نظرية (أوسع تسعف على تحليل النص الشعري في شمولية ونسقية إلاما بمختلف عناصره القاعدية والأساسية من جهة. وتمكن من الكشف عن مكوناته العميقة والسطحية التي تجمع بينه والموسيقى من جهة. وبينه والفنون الأخرى من جهة ثانية. وإن كان محمد مفتاح. في مؤلفاته السابقة. يعير اهتماما كبيرا للشعر العمودي. فهو. في مؤلفه الجديد. اختار عينة من شعر التفعلة لشعراء معاصرين. مغاربة ومشاركة. للتدليل على استفادتهم. بدرجات متفاوتة. من الحقة الموسيقية المعاصرة التي انبثقت ضمن العلوم المعرفية المعاصرة. ويتضح من التحليل أن محمد مفتاح ظل وفيا للنموذج الذي سبق أن اقترحه في كتابه "تحليل الخطاب الشعري"⁽⁹⁾ و"دينامية النص"⁽¹⁰⁾ لمقاربة النص الشعري انطلاقا من المحورين الأفقي والعمودي اللذين يستوعبان عناصر جديدة. ويغيران مواقع عناصر أخرى أو

لجوهر الشعر وخالفه مع الفلسفة.

انطلق محمد مفتاح. في مقاربة ديوان محمد بنيس. من افتراض وجود توحيد ووحدة عميقة (ما عبر عنه بالاتصالية) تقي الفرد من الانخداع بالتشردم والتشظي الظاهرين. وبرهن على ذلك من خلال اللحن والإيقاع والدلالة مستوحيا عدته من علم الموسيقى. ورغم استثمار الشاعر لنغمات وطنيات موسيقية فهو ليس موسيقيا بالتعلم والاكْتساب. وإنما استلهم القواعد الموسيقية بالفطرة والغريزة. وهي راسخة في دماغه يحينها. كلما اقتضت الضرورة ذلك. في نظم الشعر وتأليفه. وفي تعزيز الوحدة المتكررة التي تبدد مظاهر العماء والفوضى والتشظي وجلياتها في الوجود.

يعبر ديوان محمد بنيس عن المضامين الثرة بشعر التفعلة الواحدة الذي يمكن تسميته بالشعر المعبور. ويتعدد التفعلات في الشعر المسطور. وبالنثور المنصاف المرصوف. أو المشتت الأصوات المتشظي. وبعد أن حلل نماذج من المعبور والمسطور قارب مقطوعة من المنثور. وتوقف عند مشاكل الوقف التي تؤثر سلبا في إنشاد الشعر أو قراءته. وبناء على التحليل المستند إلى الإيقاع استخلص ما يلي: "في ضوء هذا يمكن أن يكون هناك تضافر بين الأوزان. والإيقاع. والتركيب. والمعنى. لاقتراح أوقاف دقيقة تعتمد على المسافة الزمنية. وأوقاف تقريبية تستند إلى الجمل. والمعنى. ذلك أن الاعتماد وحده على الجمل إذا وجدت يبخر الشعر خصائصه. والاستناد إلى الإيقاع وحده يخل بالتواصل الذي هو هدف كل رسالة. ويعدم هوية الشعر فيصير كأنه مجرد أصوات منظمة شبيهة بموسيقى ما"⁽⁸⁾.

انسجامه وتماسكه درءا لكل الاخطار المحدقة والمفاجئة التي يمكن أن تفضي به إلى الفوضى والتفرقة والعماء.

ج- استنتج محمد مفتاح من النظرية الشعرية الموسعة خلاصات تربوية تقضي بمعاودة النظر في البرامج التعليمية لتدارك نقائصها وسد ثغراتها بالمستحدثات المعرفية والعلمية الجديدة. ومن ضمنها نذكر ما يلي :

- إن اعتبار الموسيقى أم العلوم، بما تتضمنه من أبعاد تربوية وتهديبية وأخلاقية وعلاجية، يحتم إدماج حصص تعليمية في المنظومة التربوية يتولى تلقينها مختصون في الموسيقى. إن مثل هذا التجديد التربوي سيبعد العقم عن منهاج اللغة العربية، ويخلص العروض مما لحق به من تمحلات وتفرعات غير مجدية كالزخافات والعلل. " لقد أدى هذا الزعم إلى ما أدى إليه، وخصوصا التحجير والتحجر، اللذين لا سبيل إلى القضاء عليهما إلا بنظرية تناغمية تجعل الهجاء، والتضاد، والتقابل، من مكونات الخطاب الموسيقي، ومن سبل إغنائه، وإثرائه، وتفسح المجال أمام التمزيج بين التفعلات، والأوزان" (13)

- تزويد المتعلم بمعلومات تتعلق بعلم الأعصاب وعلم التشريح وعلم الوظائف حتى يتسنى له تعرّف أن الخطاب الشعري وليد مكونات دماغية متشابكة ومتصلة (ما يدرك بنسق السمع والبصر وما يخزن في الذاكرة). وأن الشاعر مزود بمورثات تتفاعل إيجابا أو سلبا مع المحيط، فإما يعمل على تطويرها أو كبحها.

د- لم يحلل محمد مفتاح المكون الموسيقي فحسب، وإنما بين مدى تفاعله مع مكونات أخرى (على نحو التخيل والتمثلات والتفان والموضوعات وحركات الشاعر...) لتبديد بلاغة غموضه، وتقريب معانيه العويصة من القراء، وبيان تفاعله مع الثقافات الكونية، وقدرته

بستغنيان عنها تبعا لخصوصية النص وتعقد بنياته. ويضطر محمد مفتاح في كل مؤلف على حدة إلى إضافة عناصر جديدة بحجة استحالة وجود نص أدبي نقي (ما اصطلح عليه محمد مفتاح بالتفان⁽¹⁾). ووجود عناصر فوق تاريخية، وبالنظر أيضا، إلى مقصدية المبدع ومحيطه وتفاعله مع الثقافة الكونية، وتقدم العلوم واكتشافاتها.

ب- اعتمد محمد مفتاح، على جري عاداته، على النظرية الاتصالية لقياس انسجام النص على تماسك الكون واتساق مكوناته، وبيان أن كل ما في الوجود يستمد نسغه ودلالته بالتنظيم، وإبراز دور الموسيقى في تواصل الناس فيما بينهم، و في تغليب كفة التناسب والاتصال على كفة التنافر والانفصال. واستند محمد مفتاح، في هذا المضمار، إلى فرض المصدر المندمج التركيبي المشترك لتعليل مدى تضافر مكونات الدماغ وفصوصه (ما يخزنه من تمثلات تركيبية وموسيقية ولسانية) في أداء وظائفها المشتركة رغم انفصالها ظاهريا. وهذا ما يتشخص في أفعال البشر الناجمة عن المصادر العصبية المسؤولة عن تنشيط التمثلات التركيبية المخزنة. وبعد أن شغل محمد مفتاح فروضا متباينة في صدقيتها (مدى قوتها أو ضعفها أو هشاشتها)⁽¹²⁾ اقترح فرضا خاصا يقربان اللغة موسيقى. ويفضي التسليم بهذا الافتراض إلى أن الشعر موسيقى. إن استفادة محمد مفتاح من منجزات العلوم المعرفية المعاصرة ومكتسباتها جعله يمعن النظر في الصلات الدقيقة بين الفصوص الدماغية لإبراز دورها المشترك في حفز الإنسان على القيام بأفعال وحركات منسجمة، والاندماج إلى اللغة باعتبارها موسيقى. وهو ما يندرج في إطار سعيه إلى تقدم المجتمع، وحرصه على

الشعر. فأنواع الخطاب الأخرى غير المعقدة مثل النحو والموسيقى والفقه... وما شاكلها من ضروب الخطاب «العلمية» لا يمار فيها الاهتمام للعنصر الصوتي. ولكن المعجم واسترسال المعنى وخطبته ومنطقية التركيب تكون هي الأساس. ومعنى هذا أن العناصر الأفقية تختلف نسبة وجودها في فنون الخطاب. لأنها محكومة بالمحور العمودي (المقصدية - المجتمعية) أي أن المتكلم وحالاته العقلية المشعور بها (الرعات والمعتقدات) وغير المشعور بها (الترفة والاكتئاب اللامباشرين). ومحيطه العام يوجهان فعله وعمله الكلاميين... وهكذا فإن العملية الكلامية تختلف وظائفها تعكس مواقف الذات وأفعالها وحالاتها العقلية وتمثل في الوقت نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة». انظر محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ط2، للمركز الثقافي العربي. 1986، ص 169

10 - «على أن هذه المفاهيم جميعها هي عمودية بالنسبة إلى عناصر الخطاب الشعري التي هي: الأصوات، والمعجم، والتركيب، والمعنى والتداول. ولكن هذه العناصر ليست خاصة بالخطاب الشعري إذ كل خطاب يحنوي عليها. ولهذا، فإننا ملزمون بإجاز عملية فرز وتحديد خصائص بنيوية مميزة لكل خطاب. وهذه العملية مستحيلة لعدم وجود أي جنس أدبي نقي. ولتخطيم المبدعين المعاصرين فيود الأجناس الأدبية ومواصفاتها. ومع ذلك، فإنه لا بد من التسليم بوجود خصائص فوق تاريخية تكون مرتبة أحيانا، ومحتاجة إلى استنباط أحيانا أخرى». محمد مفتاح. دينامية النص (تنظير وإجاز). ط1، المركز الثقافي العربي. 1987، ص 54..

11 - وذلك نظرا لاستحالة استخلاص سمات مميزة للخطاب بدعوى انفجازه على خطابات أخرى وتداخله معها.

12 - «اشتغلنا بفروض. أحدها قوي يدعي أن كثيرا من قوانين الموسيقى، وقواعدها، هي ما يحكم اللغة الطبيعية: ثانيها ضعيف يفترض أن هناك مصدرا عصبيا مندمجا مشتركا بين الموسيقى واللغة معا؛ وثالثها أضعف يسلم بكليات جامعة بين اللغة والموسيقى. لكن مواد كل منهما مختلفة عن الأخرى كل الاختلاف» محمد مفتاح. مفاهيم موسعة لنظرية شعرية. الجزء الثالث، م. ص 321.

13 - محمد مفتاح. الجزء الثالث أنغام ورموز. م. ص 346

على المزاوجة بين الكليات البشرية والخصوصية الاجتماعية والثقافية. إن طبيعة النص المعقدة وتشابكه مع فنون أخرى حفزا محمد مفتاح على عدم التقيد بمميزاته البنيوية حرصا على بيان ديناميته. وسياقه التداولي. وخلفياته المعرفية. وعلاقته بالمبدع والمحيط. وخاومه مع نصوص سابقة (التناص الداخلي والخارجي). وقد عمد. سعيا إلى تحقيق أهدافه العلمية. إلى المزاوجة بين المبدعين النقدي (النقد المعرفي) الذي يعنى بمضامين النصوص وثمراتها وتفاعلها مع نصوص وثقافات أخرى) والشعري (شعرية موسعة تبحث في العلاقة بين اللغة (الشعر) والموسيقى والحركة) اعتمادا على مفاهيم سيمائية متجددة.

الهوامش:

- 1 - محمد مفتاح. مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة-الموسيقى-الحركة. الجزء الأول مبادئ ومسارات. المركز الثقافي العربي. ط1، 2010، ص 20.
- 2 - محمد مفتاح. مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة-الموسيقى-الحركة. الجزء الثاني نظريات وأنساق. المركز الثقافي العربي. ط1، 2010، ص/ص 40-41
- 3 - المرجع نفسه ص 48
- 4 - المرجع نفسه ص 69
- 5 - فيما يخص تفصيل «قواعد التكوين السليم للنص». انظر المرجع نفسه ص/ص 105-106
- 6 - محمد مفتاح. مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة-الموسيقى-الحركة. الجزء الثالث أنغام ورموز. المركز الثقافي العربي. ط1، ص 33.
- 7 - لعل ما يتبنى هو جزئي الشعر العربي الحديث والمعاصر إلى أمدين بعيدين: أولهما أمد التفعلة التي صيغ فيها الشعر العمودي وغيره من الأنواع الأخرى (على نحو الموشحات والأزجال والعاميات المختلفة). وثانيهما حقبة (الشعرة) والنبيرة) (والصواف). المرجع نفسه ص 38
- 8 - المرجع نفسه ص 303.
- 9 - «استفينا عناصره من بنية شديدة التعقيد وهي

الآخر الضاحك وصورته في الكوميديا

أيت أزكاغ

في مفهومي: الأنا - الآخر:

يستدعي الحديث عن مفهوم "الآخر" L'Autre. ربطه بالضرورة مع مفهوم "الأنا" Le Moi. بحيث لا يمكن الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر. وذلك في إطار ثنائية جدلية مطردة. كما أن كل محاولة بحث عن دلالة أحدهما. تبين لنا مدى التنوع والتعدد الذي يصاحب معانيهما. بسبب طبيعتهما المعقدة والمركبة أولا. ثم نظرا لتغير مجالات استعمالهما ثانيا. ففي الفلسفة مثلا جرى استعمال "الأنا" مرادفا للشخصية كذات واعية بأفكارها وأقوالها وحقيقة أفعالها وتصرفاتها. و"الآخر"

تمهيد :

في هذه الدراسة. وقبل تحديد ملامح الآخر الضاحك. كانت غابتنا فيه متجهة بالأساس نحو ربطه بفكرة التمثيل. من خلال الاشتغال على شخصية الممثل. المنقسمة على نفسها إلى داخل وخارج. وإلى "أنا" (شخصيته في الحياة والواقع). و"آخر" (الدور المسند إليه. أو الشخصية المسرحية الممثل). و من هذا المنطلق إذن نتساءل: ما معنى فن التمثيل؟ وما هي دلالة الآخر والآخر الضاحك فيه؟ ثم ما موقع الفكاهة من كل ذلك؟

في منطقة الغياب أكثر من وقوعه في دائرة الحضور. إنه غياب من أجل الحضور وحضور من أجل الغياب. غياب لـ "الأنا" الخاصة بالإنسان العادي المحدود. الذي نعرفه في الحياة. وحضور لـ "الذات" الخاصة بالممثل اللامحدود...⁽⁴⁾.

وبالتالي. فبهذا التحديد وعلى هذه الصورة يجب أن يكون حال الممثل الحقيقي المخلص لمعنى ما يقوم به. فهو يسعى جاهدا للخروج من "أناه" الناقصة ويطمح دوما للوصول إلى ذاته كاملة (الشخصية التمثيلية) بكل مباحاتها ومفاتها الفنية والمؤثرة. وكما يقول شاكر عبد الحميد: «ففي الفعل المسرحي إدراك متميز للذات عبر الآخر. ومن خلال هذا الإدراك المتميز ينشأ الوعي الخاص بالشخصية»⁽⁵⁾.

أما مفهوم "الآخر" فقد يكون هو الممثل نفسه. الذي يشعر بالغربة أمام عيشه في حالات من التحول والقلق و اللا استقرار. التي يعاني منها تحت شدة الصراع المستمر بين داخل وخارج. وبين "أنا" ظاهر و "آخر" باطن مرغوب فيه. ثم في بحثه الدائم عن الحقيقة الغائبة. في مقابل الحضور المتجسد للوهم والقناع والخداع...

هذه وغيرها. جملة من الحالات والمستويات العديدة والمتخلقة. التي يصادفها الممثل في رحلته الإبداعية أمام سعيه للإحاطة بمختلف المواصفات والمعاني. المشكلة لدلالات الآخر. التي هو مطالب بتجسيدها وتقديمها في حلة فنية فريدة وجديدة على مستوى التقديم والأداء.

وضمن هذه المستويات نذكر باختزال دلالات "الآخر" الموزعة في كل من: (الماضي - الذاكرة - الجسد - الداخل - الخارج - الضاحك - القناع - الجمهور... وغيرها)⁽⁶⁾.

إن من بين ما يثيرنا. ونحن نعرض لمتنفس الدرجات والمستويات التي تحملها دلالات الآخر

كمترادف (للغير L'Autrui). أما في البحث المعرفي الموسوم بـ "الصورولوجيا". فقد تم استخدام مفهوم (الأنا- الآخر) كمظهر للصراع الفكري الحضاري بين الشرق (الأنا) و الغرب (الآخر). كما يمكن أن يمثل من جهة أخرى. تجسيدا للصور والأفكار النمطية التي تحملها كل فئة معينة أو جماعة إثنية Ethnic Group. عن الأخرى في سياق ما يسمى «بالضحك الإثني»⁽¹⁾ مثلا. حيث يؤدي «المضحك وظيفية تحكمية Fun-tion Control. كوسيلة من وسائل التحكم الاجتماعي. فهو يعبر عن الرضا أو عدمه ويفصح عن مشاعر المجموعات ويطور أفكارا قبلية وتمثلاث ذهنية عن الآخر ويشيعها»⁽²⁾.

وفي مجال آخر «يعتبر الأنا Ego. هو الإنسان العادي الموجود الآن هنا يعاني النقص و الغد والغيب. أما الذات في ضوء تمييزات يوج. فهي ما نطمح الوصول إليه جميعنا. إنها الاكتمال والتحقق والوجود. حالة مستقبلية عندما تتحول إلى "أنا" ناقصة نسبيا. فإنها تعاود الصعود مرة أخرى إلى مدارج الكمال»⁽³⁾.

في حين. نجد في مجال التمثيل المسرحي - موضوع اشتغالنا- أن هذه القضية تنطبق بالذات على الممثل الذي يجسد لنا تلك الصورة. وهي الازدواجية المركبة له. أو الصورة المرآوية لفنه (الأنا- الآخر/ الأصل- الصورة/ الوجه- القناع/ الحضور- الغياب). فالممثل هنا مترادف "للأنا" (الإنسان العادي). أما الشخصية المسرحية فهي "الآخر" (الذات الإبداعية) التي يحاول التعرف عليها في سياق بحثه عن هويته كممثل.

بهذا المعنى إذن. يصبح التمثيل كعملية يعني فيما أكده د. شاكر عبد الحميد بأنه: «فعل بحث عن الهوية. وهو بحث لا يجد غايته إلا بأن يفقدها. ومن ثم فإن وجود الممثل يقع

وجه الاستبشار والفرح والسرور بما أطلعه الله عليه من علم دون غيره»⁽⁹⁾.

وفي لسان العرب، ورد الضحك بمعان مختلفة، منها قولهم: «وتضحك وتضحك. فهو ضاحك وضحوك وضحكة: كثير الضحك»⁽¹⁰⁾.

أما في ناحيته الاصطلاحية، فيقصد به تلك «الخاصية المميزة للإنسان، ويندرج ضمن ظاهرة عامة ألا وهي الفكاهة، والضحك إحدى المظاهر الدالة عليها، وهي رسالة اجتماعية مقصود منها إنتاج الضحك أو الابتسام»⁽¹¹⁾.

هكذا، تمت الإشارة إلى دلالة الضحك في اللغة والاصطلاح، إلى جانب ذكر صفة الضاحك، التي تلتصق بالإنسان الذي يداوم الضحك ويكثر فيه، وهي إشارة لا نتوخى منها تقديم تعريف محدد ودقيق لماهية الضحك، لأنه أوسع من أن يعرف، إذ هناك أكثر من مائة نظرية ودراسات عدة أقيمت حوله، وهي متداخلة فيما بينها، يعتمد بعضها على بعضها الآخر بدرجة واضحة، وترتكز في مجملها على عوامل معينة تربط نفسها بالضحك، منها مثلا: (التفوق والسيطرة، والتناقض في المعنى، والتنفيس عن الطاقة الزائدة، والإحساس بالمفاجأة، والدمشقة، والبهجة... وغيرها)، وفي كل تلك النظريات نجد أن هناك "أنا" تضحك، وهناك "آخرون" تضحك معهم هذه "الآنا" أو تضحك عليهم.

2 - الآخر/الضاحك (الكوميديان)

يمكن نعت الشخص الذي ترتبط به صفة "الآخر الضاحك" في المسرح، بالممثل الساخر أو بالآخرى الكوميديان أو الكوميدي Le com-dien (L'humouriste)، الذي يعتبر على كل حال شخصا جرد من "أنه" الخاصة ودخل في إيهاب شخصية جديدة، هي ذلك "الآخر" الذي يرتدي

في الإبداع المسرحي بأبعاده المختلفة، هو صورة الآخر الضاحك كقيمة جمالية، ومن الأسئلة التي تستوقفنا في هذا الصدد: ما هو الضحك؟ وما المقصود بالآخر الضاحك في المسرح؟ ما صفاته؟ وما طبيعة العلاقة القائمة بين المضحك "الذات" والضحك "الآخر" من خلال عوامل الضحك؟ وأخيرا ما هي أبرز المقاصد التي تضطلع بها وظائف الفكاهة في المسرح الفكاهي (الكوميديا)؟.

هذه الأسئلة وغيرها بعض ما يطرحه الموضوع، ونود ملامسة بعض الإجابات لها من خلال محاولتنا لمقاربة جوانب هذه الدراسة، التي نسعى فيها إلى إلقاء الضوء على بعض الوظائف النفسية للفكاهة في الفن المسرحي، وذلك بالاشتغال على مفهوم "الآخر الضاحك" (L'autre riant)، وتحديد ملامحه، عن طريق التركيز على قطبين مهمين ورئيسيين، يعتبران محور التواصل في العملية المسرحية، استنادا لما ينشأ بينهما أثناء اللقاء الحي في زمن الاحتفال المسرحي من أشكال الاندماج، والتوحد، والتفاعل، والتفاعل المقابل، وهما: الكوميديان (الممثل الفكاهي)، والجمهور.

1 - في تعريف الضحك :

يفيد الضحك في معناه اللغوي، أن «التبسم أولى مراتبه، ثم الإهملاس وهو إخفاؤه، ثم الإفرار والإنكلال وهما الضحك الحسن، ثم الكتككة أشد منها، ثم القهقهة، ثم الكركرة...»⁽⁷⁾.

وأوتي به في القرآن الكريم، بصيغة الحال، في إشارة إلى فهم سيدنا سليمان لما خاطبت به تلك النملة أمتها من رأي سديد، وقول حكيم، وهي تأمر وتحذر وتعتذر عن سليمان وجنوده بعدم الشعور، وذلك في قوله تعالى: «فتبسم ضاحكا من قولها»⁽⁸⁾، أي: «تبسم من ذلك على

موضوعها سموا عن المأساة. وبضيف في الوقت نفسه. معرفا الكوميديا بالقول أن معناها: «تحدد مع القرن 17. يعني حبكة. تضم شخصيات ذات انتماء طبقي متواضع. تعرض مفاجآت. وتكشف عن طبائع الناس. وعادات المجتمع بطريقة نقدية ساخرة»⁽¹⁷⁾.

من خلال ما تقدم. نلاحظ أنه إذا كانت الكوميديا تتعارض وتختلف مع الأنواع المسرحية الجادة والصارمة كالتراجيديا والدراما. فإن الضحك بمفهومه الشامل. يعد من هذا المنظور المقياس الوحيد والملائم لفصلها وتمييزها عن غيرها من الأصناف المسرحية الأخرى.

وعلى هذا الأساس. يعتبر الضحك من أبرز الصفات القريبة إلى فن الكوميديا. لذلك. فالكوميدي هو بالضرورة شخص ضاحك. سيظل يعرف دوما بالضحك. بل وبلازمه. ويصبح من ثم. مصدرا للبهجة والبشر. القائم بالترفيه والمعني بنشر المرح و الضحك حوله. وهذه تندرج ضمن إحدى أهم الملامح و السمات القارة والثابتة. المميّزة لشخصية الممثل الفكاهي عن غيره. إلى جانب صفات أخرى تفترض عليه أن يكون على إمام بها. ومنها. خاصية يراها صالح سعد أساسية فيه. و ينبغي عليه أن يضعها نصب عينيه كجزء من أولوياته. وفي هذا الصدد نجد يقول مؤكدا: «إن الخاصية الأولى التي يجب أن يتحلى بها الكوميديان هي خفة الروح. التي تمنحه القبول الجماهيري. وتلك موهبة طبيعية لا يمكن اكتسابها بوساطة التعلم. مثلها مثل سرعة البديهة. والذكاء الفطري والطبع الانبساطي المحب للناس»⁽¹⁸⁾.

إن ما تم تقديمه من تعاريف ومميزات حول ماهية الممثل الفكاهي. والتي أظهرته في صورة

القناع ويتوارى خلفه. إذ نجده في الأصل. وكما يقول د. أحمد شايب: «يعطي فكرة خاطئة أو مشوّهة عن حقيقة أفعاله ولا يعطي أبدا جوابا صريحا. وفي الكوميديا الإغريقية كان الإيرون Eiron. هو الممثل الضحية. الضعيف. غير أنه ماهر وبارع ينتصر على خصمه ونقيضه -Al-zon المشهور بتبجح وثرثرته وبلاذته»⁽¹³⁾.

أما لفظة " الكوميديا ". فقد جاء تعريفها في مخطوط نسب إلى أرسطو ظهر حديثا. يصل فيه بين الكوميديا والضحك والمتعة. قائلا: « إن الكوميديا هي تمثيل معرفي. لفعل مثير للضحك (...). ويتم تمثيل الكوميديا من خلال الأداء الدرامي للأشخاص الذين يمثلونها فعلا. وليس من خلال الوسائل السردية المصاحبة لها. وتنجز الكوميديا أهدافها من خلال المتعة والضحك. وتتمثل هذه الأهداف في التطهير للإنفعالات. وبعد الضحك بمنزلة الأم الرؤوم الحاضنة للكوميديا»⁽¹⁴⁾.

وحصر د.محمد علي الكردي معنى الكوميديا في دنوها الوثيق من الفكاهة بشكل عام. وذلك في تأكيد بالقول: «إن الكوميديا هي أقرب الطرق التي تؤدي إلى الفكاهة»⁽¹⁵⁾. وبينما نظر "بيير فولتر" Pieere Voltz. إلى الكوميديا في كتابه المعنون بـ " La Com-die " فاعتبرها: «نوعا شديد المرونة يمكن تعريفه بتعارضه مع الأنواع المسرحية الأخرى الأكثر صرامة مثل التراجيديا والدراما. على هذا الأساس تصبح الكوميديا "وعاء" يمكن أن نصب فيه جميع أشكال الإلهام المسرحي التي ينبذها هذان النوعان الأخيران»⁽¹⁶⁾.

وحاول د. سعيد علوش. في مقارنته بين الكوميديا والتراجيديا. تحديد ما يميز كل واحدة منهما عن الأخرى. وانتهى في ذلك إلى اعتبار الكوميديا ملهاة تنتهي نهاية سعيدة. ويقف

بالألفاظ... وغيرها من الأنماط الكوميديّة المنيرة للضحك. وألصقت به ثانياً؛ لأن بقدرته أن يوقف سير العملية التمثيلية مرات تلو الأخرى. بسبب ما قد يصدر عنه من ضحك هستيري أو صخب شديد. يدفعانه إلى التصفيق بحرارة. بل والتشجيع والتصفيق أحياناً أثناء انفعاله مع موقف ما يثير لديه الضحك. كأسلوب للتعبير عن سعادته وإعجابه بما يقدم له. أو ليبدى على العكس من ذلك. نفوره وامتناعه. بل وسخريته من العمل الذي يتلقاه.

وبعد الحديث عن الجمهور المسرحي، حديثاً عن الملابس التاريخية والفكرية والفلسفية التي أدت إلى نشأته. فالجمهور مفهوم جدلي Dialectique. وليس كتلة مستقلة في حد ذاتها. وهو مفهوم يوجد في صلب العمل المسرحي. بل إن نجاحه مرتبط به بالضرورة. وقد تطور مفهوم الجمهور كما تطور مستمعو الخطب. وهو ليس إنتاجاً مسرحياً كما يمكن أن يتصور الدارس للجمهور. بل نشأ هذا الأخير في نطاق خارج المسرح. خاصة في الفكر الفلسفي والسياسي للقرن الثامن عشر الذي بدأت الجماهير تأخذ فيه طريقها إلى المعرفة منذ عصر فلاسفة الأنوار من أمثال: فولتير Voltaire. ومونتيسكيو Montesquieu. ودالمبير D'Alembert. وجون جاك روسو Rousseau وغيرهم. وبالإضافة إلى ذلك كانت «مقولة الجمهور»⁽¹⁹⁾ من بين أهم الإجازات السياسية للثورة الفرنسية في القرن التاسع عشر الأوروبي.

وهكذا. يعتبر الجمهور نتاجاً لتطور الفكر الفلسفي بشكل يتساءل مع المجتمع. وهناك اتفاق عام بين فلاسفة الأنوار قياساً على ما قدمه روسو في «العقد الاجتماعي»⁽²⁰⁾ Le Contrat Social. يرون فيه أنه لا يوجد

ذلك الآخر الضاحك. لا تعني بحال من الأحوال أن يمثلوا الكوميديا سعادة في حياتهم على الرغم مما قد يبدو من الناحية الخارجية من مظهرهم. بل إن طبيعة عملهم المعقدة والمركبة جعلهم يكابدون في مشقة وألم. كما لا تنفي عنهم بعض الجوانب الخفية من معاناتهم النفسية. ثم إن الدوافع التي دفعتهم إلى ممارسة الفكاهة واحتراف الكوميديا. هي نفسها التي أثبتت عكس ذلك. وهو ما يمكن للقارئ أن يتوقف عنده ضمن هذه الدراسة. في سياق الحديث عن الوظيفة النفسية للفكاهة. التي حاولنا فيها إلى حد ما الكشف عن قدرتها على تحرير الإنسان من مشاعر القلق والتوتر والاكتئاب.



محمد الحم وزنده الركراكي

3 - الآخر الضاحك (الجمهور)

لقد تم إطلاق صفة " الآخر الضاحك " على الجمهور Le public. أولاً؛ لأنه يأتي إلى المسرح بقصدية فرجوية. للتخفيف من التزامات الحياة اليومية وأعباء الواقع. باحثاً عن المتعة والتسلية. ويضحك من ثمة كاستجابة أو ردة فعل على الأثر الذي يحدثه فيه الممثل أمام هذا الحدث العجيب. أو ذاك الفريد المضحك في الإبداع المسرحي. الذي يمكن أن يتخذ شكل نكتة أو موقف فكاهي أو هجاء ساخر أو تلاعب

بريخت عنصرا مشاركا في صلب العمل المسرحي . ويدعوه إلى التفكير في مصيره وفي الأوضاع السائدة. ثم يطالبه بأن يضحك ويشجع. ويتفاعل وينتقد ويرفض ويوجه الممثل. كأنه يلعب له هو كما يلعب اللاعب للجمهور في كرة القدم»⁽²³⁾.

ومن جهته اقترح المفكر الاجتماعي. بلاتون كيزرستر «ألا يقتصر الجمهور على المشاركة النشيطة في العرض. بل يجب أن يشارك أيضا بالعمل في مختلف أقسام المسرح»⁽²⁴⁾.

أما مايرهولد Meyerhold. فكان « يريد أن يحطم الفاصل بين الجمهور والخشبة. فبنى مرات ودرجات تمتد من الخشبة إلى الصالة. وجعل الممثلين يتحركون في الطرقات بين الجمهور»⁽²⁵⁾. وبعد ذلك صارت دعواته المتتالية منصبة على العمل بوعي لإثارة مستدعيات جمهوره. وقال: «إن الجمهور قد وجد كي يرى ما نريد له أن يرى»⁽²⁶⁾.

وبدلا من تقديم الحياة بأبعادها الجادة والمألوفة. فقد جذب مايرهولد. ومال إلى أشكال عبقرية من المسرح الجماهيري والتراجيدي وملهاة الفارس والكاريكاتور الهزلي. ودفعته إلى «تقديم نوع جديد من المسرح تتوافر فيه أبعاد أخرى ديناميكية تبعث فينا البهجة والفرح. في توليفة يتداخل فيها الممثل والمتفرج»⁽²⁷⁾.

وبدوره ركز عالم النفس الأمريكي جلين ويلسون Wilson. Glenn D. مجددا النظر حول قيمة الضحك وربطها بالجمهور المسرحي الذي يعبر عن تذوقه واستمتاعه من مكانه كمتلقي. على مفهوم الاستجابة. كحساسية ينه من خلالها مثلي الكوميديا بعدم إغفالها. ويدعوهم كذلك إلى ضرورة وضعها في الحسبان بكثير من العناية. كما يوصي بالإضافة إلى ذلك بمنح الجمهور فرصة التعبير عنها لما لها

جمهور في ظل مجتمع يعتقد أن العلاقة بينه وبين أشكال السلطة وأنظمة الحكم والجمهور قدرية. بل هي علاقة تشاور. كما لا يوجد جمهور في ظل مجتمع آخر لا يتصور أنه جماعة وليس حشدا.

إذن. فالعلاقة التي دعى جون جاك روسو بضرورة قيامها بين الناس. ليست على حد قول د. محمود أبو زيد: «مجرد خالف دائم للسلطة والنفوذ باعتباره شيئا لا يتغير. ولكنها على الأرجح علاقة مشاركة دائمة تنصف بالحرية وبالتلقائية والمبادرة»⁽²¹⁾.

لكن. بالرغم من ابتعاد أصول نشأة الجمهور عن مجال المسرح. إلا أنه كان دائما حاضرا فيه. ونظر إليه كامتداد لنفس الظروف التي أنتجته. جريا وراء تحقيق نفس الغايات التي تم السعي إليها سابقا في القرنين الثامن والتاسع عشر الأوروبيين. ذلك أن الاتجاهات المسرحية الحديثة في القرن العشرين. أنتجت ما يعرف بنظرية التمسرح أو (الميتا - مسرح) Meta - Théâtre. كصياغة جديدة بشكل ما للصيغة القديمة (المسرح داخل المسرح). وتمثلت هذه النظرية في مسرح كل من المستقبلين (الشكلانيين الروس) واللامعقول أو اللعب (بيكيت. سارتر...) وكذلك في نظرية (المسرح اللحمي) التي طورها برتولد بريخت أو بريشت كما يحلو للبعض أن يسميه. وغيرهم. وكان هؤلاء يشتركون جميعا في الهدف ذاته. ويتمثل كما نعر عليه في إحدى الآراء. في «نزع قناع الاعتيادية أو الألفة عن الوجود وتعرية الوجه الرأسمالي القبيح للحضارة الغربية الحديثة وفضح حالة الإغتراب واللا تواصل ما بين الأنا والآخر التي يعيشها إنسان الحضارة الحديثة»⁽²²⁾.

لذلك. أراد برتولد بريخت رد الاعتبار إلى الجمهور المسرحي «كمفهوم جدلي. يعتبره

هذه الظاهرة. بظاهرة الموت على خشبة المسرح Dying on stage. وهي ظاهرة تعادل أو تماثل الإجماع على الرفض أو الاستهجان. ويتم الحديث عن هذا الأداء بعد ذلك باعتباره أداء سخيفا، أو سمجا، أو غير مضحك» (29).

وعن تلك الظاهرة، يقول شاكر عبد الحميد مبينا كيف أن الفكاهة: «تتطلب دوما استشارة للتوقعات والتوترات ثم خفضا لها وتخيرا منها. هكذا على نحو متزامن ومتعاقب ومتكرر وإلا تعرض الممثل الكوميدي لظاهرة "الموت على خشبة المسرح"، فنجدته يطلق نكاته أو يقوم بأداء مواقف يعتقدونها كوميديّة ومضحكة، بينما يواجهها الجمهور ويواجهه باللامبالاة والاستهجان» (30).

أما الممثل الكوميدي الكويتي داود حسن، فقد صرح في إجابته عندما سئل في إحدى الحوارات التي أجريت معه حول ما يربعه على خشبة المسرح بقوله: «ألا يضحك الجمهور... أنا أحيانا تهاجمني الكوابيس وأنا نائم... وأحلم بأنني على المسرح وأقول "أفبهات"، والجمهور جامد لا يتحرك فأصحو من النوم فزعا» (31).

تأسيسا على ما سبق، يتبين أن الخوف من الضحك، هو ما يفسر لنا من جديد، أن للضحك سلطته، التي يمارسها أحيانا عندما يظهر نفسه عكس ما يريد وينقلب ضدا على صاحبه، فيتحول نتيجة لذلك إلى أداة للتقويض والهدم.

وفي موطن آخر نجد أن هناك في مسرحنا العربي، والمغربي منه خاصة، تصورات وآراء مهمة تلفت الانتباه إلى أهمية الجمهور المسرحي وجدليته، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، ما جاء في تصور د. عبد الكريم برشيد فيما آنسه في المسرح التقليدي حيث يقال للممثل: اشتغل وكأن الجمهور أمامك غير

من أهمية في إيصال الضحك إلى ذروته. وفي ذلك نجد يقول: «فالجمهور يعبر عن تذوقه فيكتسب المؤدون ثقة متزايدة، فيحسنون أداءهم، فيزداد استمتاع الجمهور بهذا الأداء...» ووفقا لنوع المسرح، فإن استجابات الجمهور ينبغي وضعها في الاعتبار بدرجة معينة، فعلى الأقل، مثلا يكون من الضروري أن يتوقف المؤدون برهة للحصول على الاستحسان أو الضحك. ويتعلم كل من ممثلي الكوميديا البارعين ضرورة الانتظار حتى يتجاوز الضحك قمته» (28).

وارتباطا بنفس السياق دائما، لكن في اتجاه آخر نشير إلى سلطة الجمهور المسرحي وخطورته، التي تكمن في كونه من بين التحديات التي يواجهها الممثل الكوميدي الحقيقي، وإحدى المخاوف التي تنتابه وتسيطر عليه، إذ أنه عادة ما يخشى أن يفقد علاقته بالجمهور أثناء العرض، وينفصل عنه الجمهور بدوره، خاصة حينما يتوخى الفنان إثارة الضحك لدى المتفرجين، من خلال ما يلقيه من كلمات ويجسده من حركات ومواقف ولا يتمكن من ذلك، في هذه الحالة يتحول الممثل نفسه ليس إلى موضوع للضحك فقط، بل إنه يكون عرضة للاستهجان والاشمئزاز والسخرية ويتعامل معه باللامبالاة أيضا، فيقع له من ثم ما يسمى بظاهرة الموت فوق خشبة المسرح Dying on the stage.

وهو ما حاول جلين ويلسون تفسيره، من خلال ربط ما يحدث للممثل على الركح، بمظاهر النقد والاحتجاج التي يعبر فيها الجمهور عن رفضه لما يقدم له وعدم اكرائه به، وذلك في قوله: «إن الأمر المأساوي من وجهة نظر ممثلي الكوميديا وكتاب المسرح الكوميديين، هو أن يكتشفوا أن المادة التي يقدمونها لا تستثير أي ضحك من مجموعة كبيرة من الناس. وتسمى

والنتيجة إذن، ستبقى لا شك، في أن الحكم النهائي لنجاح العمل الإبداعي عموما والمسرحي منه بوجه خاص، راجع بالأساس إلى تلك العلاقة التي تجمع بين العرض والجمهور المسرحي، كمفهوم جدلي، حامل لحساسيات وأفكار وإيديولوجيات، فضلا عن أدواقه وانطباعاته الخاصة. والمسرحية الناجحة هي التي تأتي عروضها متتالية وتكون قاعاتها مليئة ومزدحمة.

وفي الأخير، يمكن القول، أن المسرح مهرجان شعبي، والجمهور هو الذي يكمل الفرجة، إذ لا مسرح بدون جمهور ولا جمهور بدون مبدع/فنان، فالفنان هو لقاء وتواصل وحوار مع الجمهور، وهو حوار روحاني ووجداني.. فلا شيء أرق وأعظم وأجمل في هذه الحياة أكثر من تجاوب الإنسان وتفاعله مع الآخر، وخصوصا إذا كان هذا التفاعل إيجابيا.

4 - الوظائف النفسية للفكاهة في الكوميديا :

في هذا الإطار، وقبل الحديث عن وظائف الفكاهة في الكوميديا أو المسرح الفكاهي، جدير بالذكر أن هذه الأخيرة قابلة للاختلاف والتنوع والتعدد، بحسب تنوع طبيعة المواضيع التي يتناولها العرض المسرحي ذاته، ونظرا لتعدد الرؤى واختلاف زوايا النظر (المؤلف- المخرج- الممثل- الجمهور)، وإلى جانب ذلك، نجد أن هناك تعددا على مستوى طرق التحليل والمعالجة، فضلا عن تنوع أساليب التقديم والاداء فوق الخشبة. ولهذا، سيتم التطرق في هذا البحث لذكر وظائف الفكاهة في جانبها السيكولوجي، وذلك بالتركيز على ثلاثة نماذج منها، وهي :

موجود، وحينئذ، تسأل تساؤلا يمكن اعتباره مشروعا وحاسما في الآن نفسه، وذلك في حديثه: «هل يعقل أن نفترض غياب الجمهور وفي الوقت نفسه نسعى إلى تحقيق التواصل معه؟» ويسترسل في الحديث- قائلا كذلك: إن الآخر كان دائما موجودا، ولكن داخل الظلمة (...) حتى يصبح عنصرا فاعلا في العملية الإبداعية التي هي بالأساس لقاء قبل كل شيء. ومن هنا نرى أن الصواب هو أن تقول للممثل: اشتغل وفي ذهنك دائما أنك أمام الجمهور»⁽³²⁾.

وفي السياق نفسه يحدثنا المسرحي المغربي الأستاذ، أحمد الطيب العلي عن قيمة الجمهور المسرحي من زاويته، قائلا: «هناك قاعدة تقول: لا تأخذ المسرحية حجمها النهائي إلا بواسطة الجمهور. كما أن المسرح مهرجان شعبي يتكون من مجموعتين اثنتين هما: (مؤلف، مخرج، ممثل، المبدعين الذين في الخشبة، وما خلف الخشبة...)» والجمهور فالجمهور هو النصف الثاني، هو الذي يكمل اللعبة بإعطائك الثقة والتصديق والباركة»⁽³³⁾.

من هنا، يمكن اعتبار الجمهور حقيقة هو الآخر الضاحك، وذلك بالنظر إلى العرض المسرحي ككل باعتباره ظاهرة ثقافية وجمالية- فنية، والجمهور كعنصر فاعل ومشارك في عمق العملية الإبداعية، لذلك، فلنحكم على مدى نجاح المسرحية لا بد من التساؤل عن مدى استجابة الجمهور معها وإقباله عليها؟ وهل لقيت قبولا أو تركية من طرف المتفرج؟ أليس هو الواقع والمجتمع الذي وجه إليه العمل المسرحي كرسالة وينتظر منه في الآن نفسه استحسانه وإعجابه؟ ثم أليس نجاح النتائج الفني أو الإجاز الإبداعي، يتوقف عند درجة استجابة الجمهور وقوة تفاعله وتواصله معه، وبالتالي حكمه عليه بالإيجاب؟

أ- الشعور بالحرية :

تتمثل هذه الوظيفة في الإعلاء من شأن الحرية وأهميتها وإمكانية الإحساس بها في الإبداع المسرحي. وكان من بين الأفكار الجديدة والأثرية التي أتت بها الاحتفالية في بيانها. دعوتها إلى اعتماد فضاءات مفتوحة في الإبداع المسرحي. وبالمقابل وجهت انتقادا لاذعا للمسرح الإيطالي وما يأتي على شاكلته من حيث اعتماده للفضاء المغلق والمستقل الذات. وإذا كان رواد الاحتفالية قد شددوا على أهمية الحرية في الاحتفال المسرحي. فإن ذلك نابع من وجوب «أن يكون الإنسان حرا ومستقلا. لأنه نادرا ما يكون كذلك في الحياة الواقعية» (34). وهكذا. تعتبر الاحتفالية نفسها في تعريفها النهائي بأنها «التعبير الحر للإنسان الحر في المجتمع الحر» (35). لأن الحرية والإبداع شرطان متلازمان. بحيث لا يمكن للإبداع أن يكون بلا حرية. والعكس صحيح. كما أن الشعور بها لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال أساليب الفكاهة والإضحاك والتسلية والترفيه. وغيرها من المتع الفرجوية التي وجود بها المسرح في كثير من الأحيان. من خلال استقراءه لانتظارات الناس وأعماقهم وتوقعاتهم.

بهذا المعنى إذن. تكون وظيفة الفكاهة في المسرح. قد حققت واحدة من أهم الإشباعات النفسية والذاتية والوجدانية للإنسان. ألا وهي الإحساس بالحرية. التي من شأنها أن تساعد على الشعور بالراحة. بل وتدفع به إلى العيش في رحلة خيالية. وحلم جميل. يرفع عنه ثقل الواقع ويزيل عنه الهموم. ولتعزيز هذا التصور نستحضر في هذا الصدد نظرية فرويد للفكاهة. التي يقول عنها: «إن الفكاهة ترتد بنا إلى تلك الحرية السعيدة المنطلقة التي كنا نستمتع بها أثناء الطفولة قبل أن تكون علينا رقابة أو رقيب» (36).

ب - تحرير الإنسان من القلق والاكتئاب

والتوتر :

من بين الأسئلة التي تطرح نفسها بالحاح في هذا المضمار. هي: كيف يمكن للفكاهة أن تكون منجاة للكوميديان وعلاجا نفسيا له؟ ولماذا أصلا يشعر الممثل الكوميدي بالتوتر والاضطراب النفسي؟ وكيف يستبد به القلق ويخيم عليه الاكتئاب. وهو نفسه مصدر للضحك والبهجة والمرح بالنسبة للكثيرين؟ تنضاف هذه الوظيفة التي أسميناها بتحرير الإنسان من القلق والتوتر والاكتئاب. إلى الوظائف النفسية الأخرى التي تلعبها الفكاهة والضحك في المسرح. ويدعم هذه الفكرة ما توصل إليه المحلل النفسي دعبد الغني عبد الحميد رجب في اعتباره أن: «الفكاهة والضحك هما استجابة أو رد فعل مهمته الأولى تحرير الطاقة المكبوتة الناجمة عن القلق والاكتئاب والتوتر» (37). وهي الحالة التي يمكن أن يعاني منها منتجي الفكاهة أنفسهم. لذلك يقال «إن الممثل الكوميدي يعاني في عمله مشقة تفوق ما يعانيه ممثلو التراجيديا. إنه ينبغي عليه أن يقوم دائما بالبناء. ثم الهدم. ثم البناء. ثم الهدم. وذلك فيما يتصل بعلاقته بالمتلقي ومشاعره...». وهذه المشقة التي يعاني منها مثل الكوميدي الحقيقي. يؤكد ما كشفت عنه بعض الدراسات الحديثة من أن حوالي 85% من مثلي الكوميديا قد لجؤوا إلى العلاج النفسي في فترة ما من فترات حياتهم. إنه ينبغي عليه أن ينشر الضحك ولو كانت أعماقه غارقة في البكاء» (38).

ولعل أفضل دليل على ذلك. هو التقرير العلمي الذي كتبه يانوس Yanus. من أن «حوالي 85 % من الذكور قد لجأوا إلى العلاج النفسي في وقت ما من حياتهم» (39). وثمة

وغيرهم كانت متسمة بالاضطراب والتوتر والحزن والأسى لأسباب كثيرة. منها ما يرجع إلى اليتيم، والطفولة التعيسة، وانحراف الأب والشعور بقلّة الاهتمام، وغيرها من الدوافع. من هذه الزاوية، قد يصح القول بأن طفولة اليأس والشقاء والحرمان، قد تكون سببا في إنتاج إنسان متفكّه (كوميدي)، خاصة إذا كانت طفولته مصاحبة للموهبة. وهو ما نلمسه من خلال الإجابة التي نلف عنها، حيث سئل أبوت: ما الذي يجعل الشخص مبدعا؟ وقال بدون تردد: «طفولة شقية» (44).

وبعد التمعن في الدراسات التي أجريت حول مبدعي الكوميديا كذلك، توصل بعضهم إلى نتيجة مفادها « إن المضحك الكبير هو غالبا مستودع بشري، أو ينبوع للآلم والغضب والانفعال العميق، وأن طفولته

علاقة ممكنة بين الكوميديا والاكنتاب تتمثل في أن هؤلاء الناس « يكونون غير سعداء لأنهم يبدوون عملهم دون الجذاب قوي مع الدور الخاص بالمهزج، مثلا يتحولون إلى أشخاص فكهين أو ظرفاء كالية مناسبة لمواجهة اكنتابهم الخاص. كما أنهم يستخدمون هذه الآلية لجعل الآخرين بضحكون، كتطوير ثانوي لها» (40).

وهناك حقيقة خاصة تشير إلى أن «العديد من مثلي الكوميديا يبدو أنهم يعيشون حالة خاصة من الاكنتاب والتعاسة، ويعانون من صعوبة واضحة في تكوين علاقات مشبعة» (41).

ولهذا، كانت مجهودات علماء النفس منصبة على نحو خاص وملائم، من أجل الفحص الدقيق لبيان إمكانية الفكاهة في تحرير الإنسان من التوتر والقلق والاكنتاب، وكذا قدرتها على التخفيف من الأزمات النفسية والانفعالية. و نورد في هذا الصدد ما أثبتته دراسات عدة أكدت بتعبير- جلين ويلسون - في قوله: «أن الفكاهة هي إستراتيجية من إستراتيجيات المواجهة الفعالة في التعامل مع الحزن أو الكرب، كما ارتبط استخدام الفكاهة بانخفاض الشعور بالوحدة النفسية أو الاكنتاب، وبوجود مستوى مرتفع من اعتبار الذات أو احترامها» (42).

وفي السياق ذاته، أظهر تبعا لبعض المحاولات والإشارات الواردة حول مختلف الدراسات المعاصرة، التي أجريت على مبدعي الكوميديا عموما، والممثلين منهم خاصة، والمشهورين منهم بالأخص، أمثال (شارلي شابلن، ريتشارد برىو، سبايك ميليجان، وودي آلن، برناردشو، آرت بوتشولد، فيلدز لينى بروس، ومارتي فيلدمان، وغيرهم)، ومثلين عرب كثيرين، منهم (عادل إمام) (43)، أظهر ذلك، أن حياة هؤلاء



للممثل عادل إمام

غالبا ما تكون عبثية الطابع أو لا معقولة وأن هناك ميلا غالبا إلى التقمص المباشر للانفعال والشخصيات يكون موجودا لديه» (45).

وما يلفت النظر، ما تم تقديمه من آراء حول ما

أمر مهم فيما يتعلق بالمادة الفكاهية» (49). على هذا النمط، تسير الفكاهة وتستعمل في المسرح كألية تلفت انتباه الجمهور وتساهم في جذب واستقطابه نحو فضاء غير واقعي، وإنما تخيلي، وهذه غاية نلمسها ليس فيما تسعى إليه الفكاهة لبلوغه فحسب، بل أيضا فيما يسعى إليه المسرح نفسه لتحقيقه، وفي هذا الصدد يقول بيتر بروك: «هدفنا تحرير الخيال، وجذب الجمهور نحو عالم خيالي» (50).

وهذا التوحد أو الاندماج لا يمكن أن يحدث طبعاً، ما لم يتمكن الممثل من تحقيقه مع ذاته، من خلال الشخصية المسرحية التي يؤدي دورها كآخر، لأن بهذه الوسيلة سيصير بإمكانه أن يندمج مع الجمهور ويتوحد معه هو الآخر من جانبه كمتلقي. بهذه التقنية، وعن طريقها، بالتالي «يكاد فعل التمثيل المسرحي يكون أكثر مظاهر الوجود الإنساني التي تتجلى فيها نشاطات التوحد والتوحد المقابل» (51).

وفي هذا المنحى، يصبح المسرح في جوهره مجازياً -بتعبير هوفمان- يكون فيه، كما يقول: «الممثل والجمهور والمسرح نفسه أمورا شديدة المرونة، وفيه يتداخل الممثل مع الجمهور والجمهور مع الممثل، وفيه تعرض بعض جوانب

أجري من دراسات على الحالات المختلفة لمثلي الكوميديا، هو الشيء الذي يوضح أن ضحكهم لا يتصل في أغلب مستوياته بالسعادة والسرور أو خلو البال، والحجة في ذلك ما ذهب إليه عالم النفس البريطاني وليم مكدوجل، الذي انتقد فكرة الربط بين البهجة والضحك حين قال: «إن الضحك ليس تعبيراً عن السرور أبداً، بل هو مولد له، وإننا نضحك لأننا نعساء والضحك يجعلنا نشعر بأننا في حال أفضل» (46).

وغير بعيد عن المعنى نفسه، يقر الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه، في (هكذا تكلم زرادشت) بأن «الإنسان الأعلى هو الذي يتعلم كيف يضحك» (47). وأكد بالإضافة إلى ذلك أن «الإنسان من أكثر الكائنات تعاسة في العالم وقد ابتكر الضحك» (48).

ووفقاً لنيتشه، نيل إلى القول بأن الإنسان من أكثر الكائنات تعاسة في العالم وقد ابتكر الضحك، بحيث ليس من المدهش أن تنبعث أجمل فكاهة من الممثل الكوميدي حتى وإن كان من أعمق الناس حزناً. كما ليس من الغريب أن الذي يتألم ويعاني باستطاعته توليد الهزل وإثارة السخرية والضحك ببراعة فائقة قد لا تتوفر لدى الكثيرين، فالتعيس هو الذي يضحك ويسخر ويمرح لكي يبدل كآبته بالفرح والانشراح.

ج - اندماج الجمهور :

أشار جلين ويلسون من مرجعيته النفسية، إلى مفهوم اندماج الجمهور كإحدى الوظائف التي تؤديها الفكاهة في الكوميديا، مثلاً لذلك بما تستند إليه القوة الدافعية/ الانفعالية للفكاهة من قدرة «على ملائمتها للانشغالات والرغبات والأخيلة الخاصة بالجمهور الذي يتلقاها، وهذا يعني أن التعرف على أمر النكتة



الظاهرة التي تتعلق بالأداء» (52).

وبهذا التداخل وذاك الاندماج، يتحول الجمهور من وضعيته كمشاهد إلى مشارك لحد التوريط، مع ما يحدث أمامه من أحداث أو ما تلقاه الشخصيات من مصائر وجارب، وهو يسقطها على الواقع والحياة التي تستمد منه، وتبعا لهذا السياق يذهب شاكر عبد الحميد قائلا: «إننا لا نكون هنا مجرد متفرجين أو مهتمين أو مشاهدين لما يحدث أمامنا، بل مشاركين فيما يحدث، بل متورطين فيه ومندمجين أيضا، فالأحداث التي تحدث أمامنا قد تحدث في حياتنا، والشخصيات المتورطة فيه قد تكون نحن أنفسنا، وليس ثمة انفصال بين الحياة في المسرح والمشهد في الحياة» (53).

وبناء على ذلك، جذر الإشارة هنا، إلى أن موقف المتلقي وهو يستقبل التجربة المسرحية التي يتعرض لها، سيكون هو الشعور بأنها تجربة أو خبرة بديلة Vcorious Experience، إنها خبرته لكنها في الوقت نفسه ليست كذلك، يقول شاكر عبد الحميد في هذا الاتجاه مفسرا: «خبرته الخاصة كمتلق، لكنها خبرة شخص آخر يتعرض للألام أو يكون موضوعا للضحك، إن خبرته إذن ليست خبرته وتجربته ليست تجربته، إنها بديل لخبرة الممثل أو الشخصية المسرحية» (54).

إن ما يبرزه التتبع لمراحل هذه الوظيفة، هو أن كفاءة الإحراز المسرحي لا تتجاوز إلى حد بعيد، قدرته على التأثير في جمهور النضارة ورفعهم من وضعية الوجود في الحياة الواقعية بطبيعتها الإعتيادية والمألوفة، إلى وضعهم في عالم الفن المسرحي، أو العيش - ولو مؤقتا - في حياة الإيهام والتخييل، بفعل الفكاهة، التي قد تجسدها النكتة مثلا، كأسلوب من أساليبها، التي تظل كالحلم بالنسبة للكثيرين، ولها

حضورها القوي والتميز في هذا المستوى لأن باستطاعتها إثارة الضحك بشكل سريع في صفوف الجمهور العريض، خاصة حين يأخذ بزمامها كوميدي بارع ومقتدر، يمثل صورة حقيقية للآخر الضاحك، هو ذلك «الآخر-الكوميديان» الذي تكفيه مجرد فكرة أو حتى نكتة ليحولها فورا، عن طريق نشاطه الجسدي وبديته الحاضرة دوما إلى فصل مضحك» (55).

والحق، أن غايات: الشعور بالحرية، وتحرير الإنسان من التوتر والقلق والاكتئاب، ثم اندماج الجمهور ليست سوى مجرد عينات لبعض المقاصد التي تنطوي عليها الفكاهة في المسرح، وهناك إلى جانبها وظائف نفسية عديدة (كتنشيط الدورة الدموية، والشعور بالانتشاء... وغيرها)، لا يتسع المقام للتفصيل فيها، هذا فضلا عن وظائف أخرى ثانوية وراء الضحك في الكوميديا، وهي بالتحديد ذات اتصال وثيق بأبعاد الفكاهة الاجتماعية المختلفة، وتأتي بمعاني متباعدة (كوسيلة للنقد الاجتماعي، وكأداة للتفاعل والاستثارة الجماعيين...)، وهنا، في ظل هذه الوظائف الاجتماعية، تلعب السخرية دورها الطبيعي، كوسيلة للإصلاح الاجتماعي، وتشتغل كعنصر للمقاومة والدفاع، لاسيما حين تعتمد التشويه والفضح والتعرية.. ثم تستعمل كأداة، لا للتصويب والتقويم والتعديل فحسب، بل وللعقاب أيضا، الذي تمارسه على مختلف مظاهر السلوك اللئيم، لترفع (تلك الأداة) بعد ذلك، وتلقى على ظهور الذين يلحون بإصرار وتعنّت، على التماهي في اقتراف الحماقة التي تغمر ثقافتهم وحياتهم اليومية.

إلى هنا، وعند هذا الحد، كانت الإشارة خاطفة وموجزة، حول الدلالات الاجتماعية لوظائف الفكاهة في المسرح الكوميدي، فالمرشح في أصله، كما يقول رولان بارت، موضحا: «المسرح

المسرحي كخبرة جمالية، وكظاهرة فنية، ثقافية واجتماعية، أصبح اليوم، وهو يستحضر الفكاهة ويتكئ على عناصرها أكثر ما دونها لتحقيق الفرجة، يغطي شفا كبيرا من حاجة الإنسان المعاصر التوافق إلى الشعور بالأنس والألفة والمشاركة الجماعية، التي تمتد بناييعها وأصولها العميقة إلى زمن سحيق من تاريخ الاجتماع البشري.

هوامش :

- 1 - أحمد شايب: أبحاث في الضحك والمضحك، دار أبي رفرق للطباعة والنشر الرباط، 2010، الطبعة الأولى، ص. 129.
- 2 - أحمد شايب: نفسه، ص. 7.
- 3 - شاكر عبد الحميد: تقديم بعنوان: «الأنأ والأخر» أو المسرح بوصفه «إبداعا متجددا»، لكتاب: صالح سعد، الأنأ- الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، العدد 274، أكتوبر 2001، ص 11.
- 4 - شاكر عبد الحميد، نفسه، ص. 10.
- 5 - شاكر عبد الحميد، نفسه، ص. 12.
- 6 - لمزيد من التفصيل، أنظر: عادل أيت أزكاغ: فن التمثيل بين الأنأ والآخر، بحث لنيل الإجازة في شعبة اللغة العربية وأدائها، تحت إشراف: د. محمد جلال أعراب، مرقون بكلية الآداب بجامعة ابن زهر أكادير 2006، الصفحات: 21/22/23/24، وراجع تقديم شاكر عبد الحميد لنفس الكتاب، الصفحتين: 13/14.
- 7 - أبي منصور النعالبي: فقه اللغة وسر العربية، أورده شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، ص. 18.
- 8- القرآن الكريم: سورة النمل، من الآية (18).
- 9 - عماد الدين إسماعيل ابن كثير القرشي الدمشقي، قصص الأنبياء، تعليقات: الشيخ ناصر الدين الألباني، واعتنى به: محمود بن الجميل، مكتبة الصفا- دار البيان الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى، 2005، ص. 475، العبارة التي تحتها سطر إضافة من عندي من أجل التوضيح، بإمكانك العودة إلى الآية التي قبلها، للوقوف عند معنى هبة العلم ونعمته التي من الله بها على النبيين

كله حركة اجتماعية، و- تعبير خارجي- مادي، عن الصراعات الاجتماعية «...» (56)، والمجال مفتوح للقارئ الضمني، لاستكشاف ملامح هذه الوظائف من خلال ربطها بمظاهر المضحك وتجسيده في الفن المسرحي، على أمل الرجوع لتتمة الموضوع في دراسة لاحقة إن شاء الله سبحانه.

والخلاصة مما سبق، أن التمثيل المسرحي يكتسب أبعاده السيكلوجية ودلالاته السوسيلوجية، من خلال ظاهرة الفكاهة التي تتناولها المواضيع المسرحية كقيمة جمالية، والتي يجسد الممثل الكوميدي (الأخر الضاحك) مظاهرها المضحكة، بأسلوبه الساخر، ويوجهها إلى الجمهور (الأخر الضاحك)، الذي يفعل معها بدوره من خلال الضحك كشكل من أشكال الاستجابة مع العرض.

وفي سبيل الختم :

يدفعنا هذا الموضوع الذي دار حول الفكاهة والكوميديا، المنتمي بطبيعته كما تبين، إلى ما يسمى حديثا "بالدراسات البينية" Interdisc- plinary، الذي تتداخل فيه اختصاصات علمية متباينة، وحقول معرفية كثيرة، كالآدب والفكر والفلسفة وعلم نفس النقد والإبداع الفنيين، وغيرها. - يدفعنا ذلك - إلى القول بأن الأمر يدعو إلى مزيد من البحث العلمي المتخصص، والنقد المؤسس لمقاربة ظاهرة الفكاهة في الكوميديا، في مختلف مجالاتها الإنسانية.

من هذه الوجهة إذن، نؤكد في الأخير أن فن التمثيل أضحى الآن علما يسعى لخدمة العلوم الإنسانية، لأنه يشتغل على الإنسان كذات، وكينونة، للإنسان نفسه كآخر (متلقي- جمهورا)، ويبحث في العلاقات والسلوك الإنسانيين، كأفكار وعلوم وقضايا... والتمثيل

العقد الاجتماعي. راجع: في ذكرى روسو. بقلم مورييس كراستون. ترجمة: بدرية محمد أحمد. عالم الفكر. نفسه. ص 209 إلى 224.

22 - صالح سعد. الأنا- الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي. نفسه. ص 170.

23 - عادل أيت أزكاغ: الضحك في الثقافة الشعبية في ضوء الكرنفال عند ميخائيل باختين. ضمن كتاب: أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الثانية، منشورات: جامعة ابن زهر- كلية الآداب، ودار أبي رفرق. الرباط 2010. ص 192.

24 - محمد مصطفى المصري: مايرهود. العبقرى الجنون، مجلة الفيصل، الدار العربية للطباعة والنشر، العدد 342، يناير- فبراير 2005، ص 105.

25 - محمد مصطفى المصري، مرجع سابق، ص 105.

26 - المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم: جيمس روز، إيفانز، تر: فاروق عبد القادر، جيء به في المرجع السابق، مجلة الفيصل، ص 106.

27 - محمد مصطفى المصري، مجلة الفيصل، نفسها، ص 106.

28 - جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مراجعة: محمد عناني، عالم المعرفة، الكويت، العدد 258، يونيو 2000، ص 94.

29 - جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، نفسه، ص 119.

30 - شاكر عبد الحميد: تقديم: لكتاب: الأنا- الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، نفسه، ص 18.

31 - شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، ص 243.

32- عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، 1999، ص 71.

33 - أحمد الطيب العليج، في حوار معه، المناهل، مجلة شؤون ثقافية، تصدرها وزارة الشؤون الثقافية، العدد 4، أكتوبر 1995، ص 17.

34 - محمود أبو زيد: جان جاك روسو والعقد الاجتماعي، عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الثالث- أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 1997، ص 199.

35 - فن التمثيل بين الأنا والآخر نفسه، ص 78. كما يمكن الرجوع إلى: عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، خاصة في الفصل المتعلق بنظرة الاحتفالية للجمهور المسرحي.

داوود وابنه سليمان عليهما السلام.

10 - ابن منظور، أورده شاكر عبد الحميد، نفسه، ص 19.

11 - شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 289، يناير 2003، راجع الفصل الأول منه، ص 13.

12 - عادل أيت أزكاغ: فن التمثيل بين الأنا والآخر بحث سبق ذكره: الصفحات: من 24 إلى 29. وأنظر الباب الأول من كتاب: أحمد شايب، الضحك في الأدب الأندلسي: دراسة في وظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله، الطبعة الثانية 2008. كما يمكن الرجوع إلى: الفصل الأول والثاني من كتاب: شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، 2003.

13 - أحمد شايب: الضحك في الأدب الأندلسي: دراسة في وظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله، دار أبي رفرق، الرباط، ط 2، 2008، ص 188.

14 - شاكر عبد الحميد، أورده عن: جانكو، الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، ص 81.

15 - محمد علي الكردي: مفاهيم الفكاهة الفرنسية من خلال فنون الكوميديا، عالم الفكر، المجلد 13، العدد 3، (خاص حول الفكاهة والضحك)، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 1982، ص 149.

16 - بيير فولتز: الكوميديا، ترجم عنه: محمد علي الكردي، المرجع السابق، ص 150.

17 - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985، ص 111.

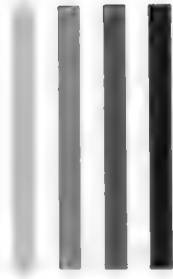
18 - صالح سعد: الأنا- الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، العدد 274، الكويت، أكتوبر 2003، ص 71.

19 - عادل أيت أزكاغ: فن التمثيل بين الأنا والآخر نفسه، أنظر الصفحات (من 74 إلى 78) التي تغطي البحث الثالث من البحث، بعنوان: الجمهور المسرحي كمفهوم جدلي.

20 - هناك العديد من الدراسات المساعدة على الوقوف عند منهج روسو، منها خاصة: La Pensée politique De Puis Men-: Felix Penteit tèsquieu, Sirey, Paris, 1960.

21 - محمد أبو زيد: ج. ج. روسو والعقد الاجتماعي، عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الثالث- أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 1979، ص 201. ولزيد من التوسع حول

- 36 - فرويد: أوردته عبد الغني عبد الحميد رجب، في مقال له بعنوان: البقاء للأضحك، العربي، العدد 552، رمضان 1425هـ - نوفمبر 2004م، ص 143.
- 37 - البقاء للأضحك: العربي، نفسه، ص 143.
- 38 - شاكر عبد الحميد: تقديم لكتاب: الأنا - الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، سبق ذكره، ص 18.
- 39 - جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مراجعة: محمد عناني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 285، يونيو/حزيران 2000، ص 269.
- 40 - جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، نفسه، ص 270.
- 41 - جلين ويلسون، نفسه، ص 271.
- 42 - جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، نفسه، ص 263.
- 43 - شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، نفسه، من ص 429 إلى 432، وانظر: جلين ويلسون، نفسه، من ص 271 إلى 274.
- 44 - زنيقي: ترجم عنه شاكر عبد الحميد، المرجع نفسه، ص 430. - وأبوت، هو الشخص البدين في ثنائي أبوت وكاستيللو الشهير في السينما.
- 45 - زنيقي: أتى به شاكر عبد الحميد في الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، نفسه، ص 429.
- 46 - الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، نفسه، ص 25.
- 47 - شاكر عبد الحميد، تقديم: كتاب: الأنا - الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، نفسه، ص 17.
- 48 - الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، نفسه، ص 22.
- 49 - جلين ويلسون، نفسه، ص 256.
- 50 - بيتر بروك: أوردته شاكر عبد الحميد في كتابه: الخيال: من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، العدد 360، الكويت 2009، ص 370.
- 51 - شاكر عبد الحميد، تقديم: لكتاب الأنا - الآخر، نفسه، ص 11.
- 52 - هوفمان: ترجم عنه شاكر عبد الحميد في إحدى المراجع الأجنبية وأوردته في كتابه: الخيال، من الكهف إلى الواقع الافتراضي، نفسه، ص 374.
- 53 - شاكر عبد الحميد: الخيال: من الكهف إلى الواقع الافتراضي، نفسه، ص 376.
- 54 - الأنا - الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي: التقديم، نفسه، ص 11.
- 55 - صالح سعد، المرجع السابق، نفسه، ص 73.
- 56 - سامية أحمد أسعد: رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا، عالم الفكر، المجلد الثاني.



المغرب الفني خلال القرن العشرين من "الفنون الأهلية" إلى الفن التشكيلي

عزيز أزغاي

على المغرب آنذاك. وكانت أولى الخطوات في هذا الاتجاه هي تجميع وتصنيف وإحصاء كل أثر مادي مرتبط بـ "الفنون الأهلية" القديمة. من أجل وضعه في متاحف معدة خصيصا لهذا الغرض. كما تمت الاستعانة كذلك بهذه المشغولات الحرفية لتكون بمثابة نماذج للحرفيين المغاربة Modèles. من أجل الاستعانة بها في مصنوعاتهم. وفق التصور الذي وضعه المارشال ليوطي نفسه (3).

ولتحقيق هذه الغاية، أوكل ليوطي للسيد بروسبير ريكارد (4) Prosper Ricard ابتداء من سنة 1913 مهمة تعليم الأهالي كل ما

يرجع اهتمام سلطات الحماية الفرنسية بـ "الفنون الأهلية - Arts Indigènes"، والمقصود بها هنا الحرف التقليدية. إلى بداية القرن العشرين (1). حيث طرحت في بداية الحماية مسألة المحافظة على الصناعات التقليدية المغربية التي كانت تشكو من الهشاشة. بسبب المصنوعات الغربية المتطورة والرخيصة الثمن التي اكتسحت الأسواق المغربية.

وهكذا، فابتداء من سنة 1913، سيعلم الجنرال ليوطي عن سياسة انطلاق برنامج لتجديد وإحياء وإنعاش... "الفنون الأهلية" (2). كما جاء على لسانه. بصفته مقيما عاما

معتمدة في ذلك على نماذج وصور وأشكال أصيلة وذات قيمة تراثية وتاريخية مهمة⁽⁷⁾.

وابتداء من سنة 1928، سيعمد السيد تيودور ستيغ - Théodore Steeg الذي أصبح مقيما عاما على المغرب خلفا للماريشال ليوطي، على توسيع دائرة اهتمام سلطات الحماية بالفنون المحلية، وذلك من خلال الاهتمام بالجانب الموسيقي خاصة لدى بعض القبائل المستقرة بالمناطق الجبلية⁽⁸⁾، وهو ما كان يشكل مرحلة ثانية من اهتمامات سلطات الحماية بالشأن الثقافي المغربي، أي الانتقال من الصناعة التقليدية إلى المجال الموسيقي الفني.

وبعد خمس عشرة سنة قضاها على رأس مصلحة الفنون الأهلية، سيحال السيد ريكار على التقاعد، ليحل محله السيد جان بلدوي⁽⁹⁾ - Baldoui Jean الذي واصل الاهتمام الذي كان قد كرسه سلفه السيد ريكار بالمصنوعات التقليدية، وخاصة صناعة الزربية، وسيعمل على إثارة الانتباه، ربما بسبب حدسه الفني المرتبط بالألوان، إلى ضرورة المحافظة على هوية الزربية المغربية، من خلال اعتماد عنصر اللون، بما يسمح بتمييز هذا المنوج التقليدي في كل منطقة من مناطق المغرب على حدة.

غير أن السيد بلدوي سرعان ما سينقل اهتمامه، بعد ذلك، إلى مجالات أخرى لا تقل فنية عن صناعة الزربية، ويتعلق الأمر هذه المرة بفن التطريز وصناعة النحاس والنجارة ثم النقش على الخشب...⁽¹⁰⁾ الأمر الذي يمكن اعتباره البوابة التي مهدت للاهتمام بفن التصوير الصباغي، وتأسيس مدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء- بعد ذلك- في سنة 1952، على الأقل تلبية لحاجة الجالية الفرنسية المقيمة آنذاك في المغرب إلى مدرسة متخصصة في تدريس الفن عموما، وفن الرسم والتصوير

له صلة بالفنون الأهلية، ومن ثم، سيعمل في سنة 1915 على تنظيم المعرض الأول الفرنسي- المغربي بمدينة الدار البيضاء، حيث ستشكل منتجات هذا المعرض، التي جمعت بين المصنوعات التقليدية والحديثة، فرصة للوقوف على ما ينبغي اتخاذه من إجراءات في أفق جديد قطاع الصناعة التقليدية المغربية، وفي هذا الإطار تم إحداث متحفين في كل من مدينتي الرباط وفاس لعرض نماذج من الصناعة التقليدية التي اتخذت نماذج يجب الحفاظ عليها⁽⁵⁾.

وموازة مع ذلك، تم إحداث مفتشيتين للفنون الأهلية بكل من الرباط وفاس، وسيقوم السيد ريكار بالإشراف المباشر على مفتشية فاس، في حين ستقوم سلطات الحماية بتزويد مفتشية الرباط بالمواد الأولية، وتخصيص أجرة محددة للصناع المغاربة التقليديين بهذه المدينة، وعلى هذا الأساس، سيقوم السيد ريكار بتخصيص بعض المكافآت للصناع المتفوقين بمدينة فاس، قبل الإعلان، سنة 1918، عن تأسيس " مكتب صناعات فن الأهالي - Office des industries d'Art indigène"، وهو المكتب الذي ستسند إليه مهمة دعم فكرة جديد الحرف التقليدية، تمهيدا لإشراكها في المعارض الدولية، قبل أن يتحول إلى "مصلحة للفنون الأهلية - Service des Arts indigènes" تحت إدارة السيد ريكار نفسه⁽⁶⁾.

وهكذا، سيتم في سنتي 1926 و 1928 على التوالي تأسيس متحفين إضافيين في كل من مدينتي مكناس ومراكش، وجهزا بالمصنوعات المحلية التقليدية، ومن أجل تسريع وتيرة برنامج إعادة تكوين الحرفيين، قامت سلطات الحماية بإنشاء مكتب للرسم أوكلت إليه مهمة إعادة إحياء العديد من النقوش والزخارف القديمة،

ولعل هذا "المأزق البيداغوجي" هو ما جعل هذه المؤسسة لا تعرف، مثلما حصل في تطوان، بعض التطور الطبيعي والفعال خلال الفترات الأولى من تأسيسها. لكونها كانت من جهة مؤسسة حرة، أي أنها كانت مفتوحة أمام الفرنسيين من مختلف الأعمار، ومن جهة ثانية، لكونها كانت غير خاضعة لنفس القوانين التي تحكم المدارس الفنية الفرنسية الجهوية من حيث التنظيم، وكذا شروط استقبال الراغبين في متابعة الدراسة بها، رغم أن موادها وبرامجها التعليمية كانا يشبان بغير قليل من التنوع.

وحسب إفادة خصنا بها السيد موريس أراما - Maurice Arama، (ثاني مدير يعين على رأس هذه المؤسسة من سنة 1960 إلى سنة 1962)، فإن مدرسة الدار البيضاء قد انطلقت مع الأطر الفرنسية التالية أسماؤهم: من سنة 1952 إلى حدود سنة 1960:

- المدير المسؤول: السيد هنري فاسكيز - He-ry Wacquez، وهو رسام ونحات فرنسي.
- أما طاقم التدريس فكان يتكون من السادة الأساتذة:

- فرانسوا فيردي - François Verdy (مادة الرسم).
- كلود كورتو - Claude Courteau (مادة الخزف).
- فرانسوا بيلينو - Françoise Bellenot (مادة التصوير الصباغي).
- إسحاق ليفي - Issac Levy (مادة الرسم المعماري).
- أ. ج. ديهون - A.J. Duhon (مادة الرسم المعماري).

الصباغي على وجه الخصوص؛ وكان ذلك بعد تجربة المدرسة الإعدادية للفنون الجميلة بمدينة تطوان، التي كانت قد راكمت، في تلك الأثناء، سبع سنوات من التدريس والتجربة والحضور الفعال في الأوساط الشمالية المغربية.

المدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء:

لم يكتب للفنون الجميلة - Les Beaux Arts أن تشهد نفس الحماس والمسار وحجم الرعاية الذي لقيته "الفنون الأهلية" من قبل سلطات الحماية الفرنسية. ويمكن أن نرجع السبب في ذلك إلى كون "الفنون التقليدية أو الأهلية" كانت تتبوأ، من الناحية التاريخية، مكانة مهمة في نسيج الصناعات المغربية المحلية، أي أنها حازت ما يكفي من النضج جعلها تثير اهتمام الفرنسيين. ولكونها كذلك اعتبرت منتوجا مغربيا خالصا، على عكس الفنون الجميلة، التي كان ينظر إليها على أنها إبداع غربي، لا يمكن للمغاربة أن يبرعوا فيه أكثر من أصحابه الغربيين أنفسهم.

لذلك، كان واردا أن تخصص الورشات الفنية داخل مدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء - عند إنشائها في سنة 1952 - إلى الفرنسيين المقيمين في المغرب وإلى أبنائهم، في محاولة منهم لإضفاء نوع من الحياة الغربية-الفرنسية على أجواء مدينة الدار البيضاء العمالية الصاخبة. ويمكن اعتبار تبني هذا الاختيار المكتفي بـ "فرنسيته" سببا كافيا ساهم في ظهور نوع من التفاوت في الطرق البيداغوجية والمنهجية التدريسية المعتمدة داخل هذه المدرسة، والتي كانت في مجملها، وحتى حدود سنوات الستينيات، تتسم بغياب خفيضة حاسة البحث لدى التلاميذ⁽¹¹⁾.

أسس لبدائياته في ظروف لم يكن لفن التصوير الصباغي في المغرب كل ذلك الحضور الذي حقق نسبيا في مرحلة الخمسينيات. واستحضارا كذلك لقوة الاحتقان الذي كان يطبع مناطق النفوذ الفرنسي (مقارنة مع الهدوء النسبي في مناطق النفوذ الإسباني)، وانعكاس ذلك على تكوين وعي بصري نقدي مشحون إيديولوجيا لدى فئات واسعة من الشباب المغربي المتعلم. خصوصا المرتبط منه بعالم الفن... فإن مدرسة الدار البيضاء لم تحظ بنفس الحضور الفني داخل أوساط الشباب المغربي. رغم أن السيد أراما أكد لنا بهذا الصدد أن المدرسة كانت مفتوحة في وجه كل المغاربة. من كانت تحذوهم الرغبة في تعلم مبادئ الفن الحديث. ولعل وضعية الاحتباس هاته، هي ما جعل إشعاع مدرسة الدار البيضاء يبقى منحصرًا داخل أفراد الجالية الفرنسية المقيمة بمدينة الدار البيضاء. وذلك إلى حدود مطلع الستينيات من القرن العشرين.

وقد ساهم الانتقال التدريجي المؤسساتي والتنظيمي الذي أسسته سلطات الحماية الأسبانية في الشمال. من صيغة "الفنون والحرف التقليدية". مرورًا بـ "الفنون المغربية". ثم "مدرسة الفنون الأهلية". وصولًا إلى صيغة "المدرسة الإعدادية للفنون الجميلة". إلى حد كبير في تكوين الشباب المغربي نظرة أولية عن الفن عموما. وفن التصوير الصباغي على وجه الخصوص. الأمر الذي انعكس إيجابا على الأجيال الأولى من أبناء هذه المناطق الشمالية. من سيصبحون بعد ذلك. أي بعد استقلال المغرب. أطرا في "مدرسة الدار البيضاء" ومن وسيوجهون مسارها الفني. ونخص بالذكر هنا الفنانين محمد شبعة ومحمد المليحي.

من سنة 1960 إلى سنة 1962:

المدير المسؤول: موريس أراما - Maurice Arama.
وهو فنان تشكيلي فرنسي.

أما هيئة التدريس فلم يطرأ عليها أي تغيير. باستثناء التحاق بعض الأسماء الجديدة بها من أمثال الأساتذة :

كاب دوفيل - Emaux (Capdeville).

كلود ميشيل - Claude Michel .

(مادة السيراميك) .

موريس أراما - Maurice Arama

(مادة فنون الكرافيك).

جان فرانسوا زيفاكو - Jean François Zevaco

(مادة الرسم المعماري).

وهكذا. وكما أشرنا إلى ذلك من قبل. فإن طبيعة هذه المدرسة الحرة والمفتوحة أمام كافة الأعمار. وغير المقيدة بأية ضوابط تنظيمية. جعل منها مجرد فضاء لتلقي معرفة فنية وجمالية "لتجزية الوقت". دون أن يستفيد المترددون عليها من أي دبلوم يسمح لهم بإتمام دراستهم بفرنسا أو امتحان التدريس. وقد ظلت الأمور على هذا النحو حتى حدود سنة 1960. وهي السنة التي شهدت حمل السيد موريس أراما - Maurice Arama مسؤولية إدارتها. حيث سارع إلى إعادة هيكلتها وفق النظم القانونية والتنظيمية الجاري بها العمل في المدارس الجهوية الفنية المماثلة بفرنسا. ومن ذلك. تخصيص دبلوم لفائدة التلاميذ المتخرجين كان يسمى بـ (le CAFAS) أي "شهادة الكفاءة للتكوين الفني العالي"⁽¹²⁾. كما بادر كذلك إلى إضافة تدريس مادة السيراميك. فيما يمكن اعتباره انفتاحا خجولا على بعض المشغولات الفنية المغربية الأصيلة.

وعلى الرغم من ذلك. وعلى عكس المعهد الوطني للفنون الجميلة بمدينة تطوان. الذي

السفاج ومحمد شبيعة وآخرين قد التحقوا بالمدارس والمعاهد الأوروبية والأمريكية لتطوير معارفهم الفنية.

وستشهد المرحلة نفسها. وهذه المرة في المناطق التابعة للحماية الفرنسية. بروز جيل جديد من الفنانين المغاربة الشباب، الذين كان بعضهم قد أسس لمسار حديث في الممارسة الصباغية. مثل الجيلالي الغرياني وأحمد الشرفاوي وغيرهما. حيث سيختار هؤلاء التوجه للدراسة بالخارج لتطوير تجاربهم ومهاراتهم الفنية. وسيكون من بين هؤلاء الفنان فريد بلكاية، الذي سيكون له حضور وازن في مختلف المناقشات التي ستعرفها الساحة الفنية في المغرب. ابتداء من مطلع الستينيات من القرن العشرين، من موقعه كفنان وكمدبر لمدرسة الدار البيضاء.

وهكذا، بمجرد فتح أبواب التسجيل أمام الشباب المغاربة، ستعرف مدرسة الدار البيضاء إقبالا مهما من قبل التلاميذ الذين كانوا تواقين إلى صقل مواهبهم الفنية. حيث ستعرف ميلاد مجموعة من الفنانين الذين أصبحوا اليوم يؤطرون ويغنون الساحة الفنية المغربية بإنتاجاتهم الفنية المتنوعة. نذكر من بينهم على التوالي- على سبيل المثال لا الحصر- الفنانين المعروفين: محمد حميدي، مصطفى حفيظ، المالكوي، ماريا بنجلون، مليكة أكرناي، عبد الله الحريري، عبد الكريم الغطاس، عبد الرحمان رحول (المدير الحالي للمدرسة)، الحسين الميلودي، إبراهيم صدوق، عبد الرحمان بنانة، موسى الزكاني، التيبازي كنتور، مصطفى مفتاح، مبارك عمان، سعيد الراجي...⁽¹⁴⁾.

ومقارنة مع مدرسة تطوان، وبالعودة إلى ما يمكن أن تكون قد أضافته مدرسة الدار البيضاء للفنون الجميلة أو شكلته كإشعاع

وفي مقابل ذلك، ورغم الاهتمام المبكر (ابتداء من سنة 1913) الذي أولته سلطات الحماية الفرنسية لإنعاش "الفنون الأهلية" المرتبطة بالحرف التقليدية. في وقت سابق، فإن فكرة إنشاء مدرسة للفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء تكاد تكون بمثابة زرع "جسم غريب" في أوصال هذه المدينة العمالية. ذلك أن هذه الفكرة لم تشهد التدرج نفسه الذي شهدته مدرسة تطوان بخصوص خلق ألفة بين المواطن المغربي وبين الفنون المحلية التقليدية من جهة، والفنون الجميلة المستورة من جهة ثانية. ولكون المناهج التعليمية التي كانت معتمدة من قبل القائمين على هذه المدرسة لم تكن تأخذ في الاعتبار إمكانية تحقيق نوع من المزاوجة بين ما هو محلي- مغربي وما هو "دخيل- براني" في نظر بعض المغاربة، سواء تعلق الأمر بالاتجاهات والمدارس الفنية، أو بالقوالب والممارسات الإبداعية الغربية. وهذا ما يفسر اهتمام الإدارة الفرنسية على اختيار النماذج الإغريقية واللاتينية كأساس جمالي للمعرفة الفنية الموجهة للمتعلمين، كما أن معالجة الطبيعة الميتة- بشكل أكاديمي- كانت تخفي هي الأخرى خلفية ترجع إلى الثقافة الغربية دون غيرها⁽¹³⁾.

وسنرى أنه في الوقت الذي كانت فيه هذه المدرسة تهيكّل محترفاتها، من خلال إرساء الطرق المنهجية والبيداغوجية التي كانت معاهد فن التصوير الصباغي تعتمد عليها في باريس /فرنسا، كان محمد السراغيني قد أنهى دراسته الفنية بإسبانيا. وبدأ يستعد للعودة إلى المغرب ليصبح أول مدير مغربي لمدرسة الفنون الجميلة بتطوان، كما كان معظم خريجي مدرسة تطوان من أمثال: محمد المليحي، المكي مغارة، مريم مزبان، سعد بن

فريد بلكاھية :

أو مرحلة مدرسة

الوعي الفني الشقي

ولد فريد بلكاھية

بمدينة مراكش في سنة

1934. غير أن ارتباط

والده بالنشاط التجاري

في منطقة "أمزميز"

جعله يقضي طفولته

بهذه المنطقة. وسيكون

لبلكاھية الأب. الذي كان

مولعا بالفن وحريصا

على حضور الحلقات

التي كانت تعقد حول

الفنانين الأجانب المقيمين

بالمنطقة: من أمثال

أنطوان -Antoine وأوليك

تيسلار - Tesla Olek

وزوجته جانين -Jea-

nine ونيكولا دو ستايل - Nicolas De Staël

وغيرهم. سيكون لهذه العلاقة الفنية بالغ

الأثر على ابنه فريد. وعلى تلك الميولات الفنية

التي بدأت تظهر عليه في سن مبكرة من. حيث

ستسمح له علاقات والده مع هذه الأوساط

الفنية الأجنبية بتلقى أولى دروسه الفنية في

مشغل عائلة الفنان أوليك.

وعند بلوغه سن الخامسة عشرة. سيظهر

نبوغ فريد بلكاھية الفني. وذلك من خلال

أولى لوحاته التي كانت تنحو منحى تعبيري.

ما جعل أحد أصدقاء والده يسارع. في سنة

1955. إلى التوسط لهذا الشاب الواعد لدى

السيد فرانسوا موريك - François Mauriac.

الذي هيا له ظروف الإقامة بالمعهد الكاثوليكي

بباريس. ومن ثم التسجيل بمدرسة الفنون الجميلة.



على مستوى

محيطها الثقافي

و لا جنتها عي

والفني. نكاد لا

نلمس. أو بالأحرى.

لا نعر على أي تأثير

حقيقي وبنوي

يدلنا على ما كان

يتم داخل أسوارها.

إن إعلاميا أو فنيا.

خاصة في الفترة

ما بين سنة 1952

تاريخ تأسيسها.

وسنة 1962 تاريخ

تعيين فريد بلكاھية

على رأس إدارتها.

وهكذا. سيقوم

الفنان بلكاھية.

ما أن تم تعيينه

كأول مدير مغربي لهذه المؤسسة الفنية بعد

مغربتها. إلى جانب الأسانذة المغاربة والأجانب

الذي أستقدمهم للتدريس بها. بتكرس توجه

جديد في الرؤية وفي التصور. لما ينبغي أن تكون

عليه البرامج والمناهج التعليمية والتربوية

داخل هذه المؤسسة الفنية الوطنية. وهو ما

كان يعني- في أول خطوة يقدم عليها هذا

الفريق- مواجهة "التركة" الاستعمارية. التي

كان المغرب ما يزال يجر خلفه بعض تبعاتها

السلبية. وأيضا الآفاق الجديدة التي يمكن

أن تجعل من هذه المؤسسة مختبرا حقيقيا

ومشتلا طبيعيا لإشاعة أفكار جديدة في

أوساط شباب المغرب حديث العهد بالاستقلال

آنذاك.

كانت "تصنع" داخل جدران مدرسة الدار البيضاء لتنتشر- بعد ذلك- خارجها. خالقة الحدث في أوساط الفنانين والكتاب والمثقفين "الحداثيين" المناوئين لكل توجه نكوصي في باقي أرجاء البلاد وخارجها.

وهكذا، نجد أن أولى المبادرات التي أقدم عليها فريد بلكاهية رفقة "فريق عمله" تجلى في تعويض النماذج القديمة التي كانت تعتمدها الإدارة الفرنسية السابقة للمدرسة في عملية التدريس، بأخرى تنتمي للتراث التشكيلي الوطني الحضري أو القروي⁽¹⁶⁾. ناهيك عن إصدار نشرة سميت بـ "مغرب فنون- Maghreb Art" وكانت تعنى بنشر نصوص تنحو منحى تاريخيا-تأصيليا للتجربة الفنية المغربية. بما يعنيه ذلك من استحضار لبعدها الحرفي الجماعي، وكذا أصولها الشعبية، الأمازيغية والعربية الإسلامية والإفريقية. وستنبني هذه التجربة فكرة إقامة معارض لتخرج طلبة هذه المدرسة في سنتهم الأخيرة.

وفي الفترة نفسها، ستشهد هذه المدرسة كذلك ظهور فكرة اتصال وحوار أطرها مع الكتاب والشعراء والسينمائيين المغاربة، خاصة مع فريق مجلة "أنفاس- Souffles" الناطقة باللغة الفرنسية من ذوي الميولات اليسارية، وكان يقودها كل من الشاعر عبد اللطيف اللعبي والباحث الراحل عبد الكبير الخطيبي والشاعر مصطفى النيسابوري والروائي الطاهر بنجلون.... وقد أسفرت اللقاءات الأولى مع هذا الفريق عن إعداد ملف خاص بالتشكيل المغربي، والذي يعتبر الأول من نوعه من حيث مساءلته الناضجة لهذه التجربة بغير قليل من العمق والحرفية والتنوع.

وسوف تتسع دائرة هذا الانفتاح الفني، سنوات بعد ذلك، وتحديدا بعد تأسيس الجمعية

التي بدأ فيها أولى دروسه الفنية في محترفات الأستاذين الفنانين برونشون - Brianchon ولوكول - Legueult، وذلك إلى حدود سنة 1959، وهي السنة نفسها التي سافر فيها إلى مدينة براغ، منجذبا إلى الأصداء الشيوعية، التي كانت سائدة في أوروبا الشرقية، وفيها سيتابع دروسا في السينوغرافيا بأكاديمية المسرح.

وبعد عودته إلى المغرب، سيقترح عليه الأمين العام لنقابة الاتحاد المغربي للشغل السيد المحجوب بن الصديق سنة 1962 تولي مسؤولية إدارة مدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء، وهي المهمة التي اضطلع بها. خلفا للرسم الفرنسي مورييس أراما، منذ ذلك التاريخ وإلى حدود سنة 1974، دون أن يمنعه هذا الانشغال الإداري من إيجاد بعض الوقت لإتمام دراسته الفنية. وهكذا سيتردد في سنة 1965 على دروس أكاديمية بريرا للفنون بمدينة ميلانو الإيطالية - l'Académie Brera à Milan، وهي المرحلة التي تعرف خلالها على العديد من الفنانين الإيطاليين المرموقين من أمثال: كاستيلاني - Castellani وكونيليس - Ko-nelis وبونالومي - Bonalumi وفونتانا⁽¹⁵⁾

Fontana، مما جعله، خلال الفترة التي قضاها على رأس مدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء، إلى حين تقديم استقالته من إدارتها، يصبح، إلى جانب بعض الأطر التربوية التي كانت تعمل إلى جانبه، ونخص هنا بالذكر كل من محمد المليحي، محمد شبعة، محمد حميدي، مصطفى حفيظ إضافة إلى الناقدة الإيطالية (زوجة المليحي آنذاك) طوني مارابني والجماع الهولندي بيرت فلينت وجاك أزما، طرفا أساسيا في كثير من المناقشات الفنية المدعومة بأراء ومواقف ناضجة على المستوى السياسي والإيديولوجي، وهي المناقشات التي

سبق له أن شارك ابتداء من سنة 1905 في السياسة الجديدة لرد الاعتبار لرموز صناعات الجزائر القديمة. ورد في: N. Oulebair, « L'invention de la tradition : les travaux du comité du vieil Alger (1905-1930) », in D. Poulot (éd.), Patrimoine et modernité, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 223

5 - Muriel, Girard, Idem. Ibid

6 - نفسه

7 - Baldoui, Jean « La protection des industries d'art au Maroc », 30 avril 1939. Liasse 500, Fonds Ricard
8 - « Une résurrection artistique », sans date, non signé Document non référencé, Fonds Ricard.

(ورد عند ميريال جيرار - مرجع سابق)

9 - فنان تشكيلي فرنسي (1890 - 1955).

10 - Baldoui, J « Les nouveaux éléments d'évolution dans les arts du Maroc », sans date. Liasse 538. Fonds Ricard. (ورد عند ميريال جيرار - مرجع سابق)

11 - Rokhsi Abdelaziz: « les Oientations de l'Ecole des Beaux - Arts de Casablanca », Mémoire de Cycle Spécial de Formation des Professeurs du Second Cycle - section Arts Plastiques - Rabat, année 1981- 1982, p 25

12 - أحدث هذا الدبلوم الفرنسي بمرسوم في سنة 1954. حيث أقر بضرورة قضاء الطالب بهذا النوع من المدارس الفنية قضاء مرحلة دراسية من ثلاث سنوات كاملة بإحدى المدارس الوطنية الفنية والمدارس الجهوية والبلدية للفن المدعمة. وقد كان بإمكان الحاصل على هذا الدبلوم الولوج إلى كاستاذ مساعد في مجال الرسم والفنون التشكيلية. كل المعلومات الخاصة بالفترة ما بين سنة 1952 و 1962. أمدنا بها مشكوراً السيد مويرس أراما. ثاني مدير لمدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء. في الفترة ما بين 1960 و 1962).

13 - شبعة: مرجع سابق. ص: 17

14 - استأنسنا في وضع هذه اللوحة التمثيلية ب «ذاكرة» الفنان عبد الله الحريري. أحد الخريجين الأوائل لمدرسة الدار البيضاء.

15-Farid raconté par Rajae Benchemsi : www.faridbelkahia.com/biographie

16- شبعة. نفسه

17- نفسه. ص: 18

المغربية للفنون التشكيلية في سنة 1972. لتباشر عملاً تنسيقياً أخرجت كتاب المغرب. باعتباره إطاراً ثقافياً وطنياً يضم بين أعضائه خيرة المفكرين والأدباء المغاربة من ذوي الميولات اليسارية الواضحة. الأمر الذي سيتوج بإصدار مجلة "الإشارة" المشتركة بين الاتحاد والجمعية. وكانت تعنى بالتشكيل المغربي. وقد شكل انفتاح طاقم مدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء. سواء من خلال هذه الإشارات التواصلية والانفتاحية القوية وغيرها. فرصة أولاً للتأسيس لتفكير جذري وتاريخي يسائل التجربة التشكيلية المغربية. ثم لابتكار وإبداع ممارسات فنية اعتبرت. في حينه. جديدة حتى بالنسبة لبعض البلدان الغربية التي راكمت تجربة مهمة في مجال الفنون التشكيلية⁽¹⁷⁾.

الهوامش:

1 - Muriel, Girard, « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », Socio-anthropologie (En ligne), N°19 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2007, <http://socio-anthropologie.revues.org>

2 - Idem, Ibid

3 - « Exposition franco-marocaine de Casablanca, Section XII. Beaux-arts et industries indigènes ». Rapport de M. P. Ricard, délégué rapporteur à la section, Fès, 26 décembre 1915. Liasse 688, Fonds Ricard. (أورد ميريال جيرار في المرجع السابق).

4 - كان الجنرال ليوطي قد التقى السيد ريكار (1874 - 1952) بالجزائر حيث كان حاصلاً على دبلوم اللغتين العربية والأمازيغية القبائلية ويشتغل مفتشاً للتكوين. وقد أعجب بشخصيته وبما كان يقوم به في سبيل حفظ وتطوير الحرف التقليدية. منذ سنة 1900. كما شغل أيضاً مهمة مدير دروس تكوين الأهالي بكل من تلمسان ووهران ما بين سنة 1900 و 1909. حيث سيصبح. بعد ذلك مفتشاً للتعليم الفني والصناعي بمدارس الأهالي الجزائرية ما بين سنة 1909 و 1914. كما



بعض مظاهر البورتريه الفوتوغرافي بالمغرب

جعفر عاقيل

خلال التركيز على جنس البورتريه وذلك بتناول بعض الأشكال التي ظهر بها في بداياته الأولى وطرح بعض المفاهيم والقضايا التي سيعرفها مسيره بعد هذه المرحلة.

الإرهاصات الأولى للبورتريه الفوتوغرافي بالمغرب

تجمع كل الدراسات والأبحاث التي تناولت تاريخ الفوتوغرافيا بالمغرب على أن زمن التقاط أول بورتريه بالمغرب يعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وتحديدا إلى فترة السلطان الحسن الأول (1873 - 1894) الذي جلس باندعاش كبير أمام

يستدعي الحضور المتزايد للفوتوغرافيا في السنوات الأخيرة بالمغرب سواء في الصحافة المكتوبة أو الإلكترونية أو على مستوى البطاقات البريدية أو في مجالي الإشهار والموضة أو من خلال المعارض الفنية المنظمة هنا وهناك من طرف الفوتوغرافيين المغاربة أو الأجانب...الخ. تأملا خاصا في هذا الوسيط وتحديدا في طبيعة وظائفه وتأثيراته ومرجعيات أسئلته الجمالية والفكرية وأيضا في التراكمات التي حققها على مستوى المشهد البصري. وسنحاول الوقوف على بعض خصوصيات التجربة الفوتوغرافية بالمغرب من

صورة المؤلف والفاعل السياسي ومأسستهما في المجتمع. وروجت لهذه الثقافة الجديدة مؤلفات المؤرخين والأدباء⁽²⁾ وغيرهما من خلال إعطاء الفوتوغرافيا مساحة كبيرة في التصميم العام لصفحات الكتب. واتسمت هذه المرحلة أيضا بالتواصل مع الذات ومحاورتها من خلال صورة البورتريه. فبالإضافة إلى الدور المباشر لهذا الأخير في تمثيل الوجه والجسد. أسهم كذلك في إثارة موضوع الحياة والموت. إن ظهور البورتريه في المجتمع المغربي وتداوله وانتشاره واستهلاكه شكل مناسبة للنخبة المغربية لمناقشة أسئلة وقضايا تهم علاقة الفرد بالوجود وتحديدًا إثارة قضية زمني الحياة والموت والهوة الفاصلة بينهما ليس من منظور ديني وإنما استنادًا إلى مرجعيات فوتوغرافية: وهذا ما يفسر على مستوى آخر المنحى الذي أخذته دلالات خطابات النخبة المغربية حول الصورة الفوتوغرافية بحيث اعتبرت هذا الوسيط أداة لكسب رهان الانتصار على الموت وتجاوز الحاضر ومعاينة المستقبل. إن الفوتوغرافيا من خلال جنس البورتريه. اعتبرت حدثًا تاريخيًا وحضاريًا بامتياز في حياة النخبة المغربية. ويشهد على ذلك حالات الدهشة والحذر والتصادم والمواجهة والصراع والتفاعل والتوظيف والتبني والتواصل التي طبعت مواقف المثقف المغربي آنذاك وهو يحاول تأسيس علاقته مع الفوتوغرافيا. لأن الذهنية المغربية لم تكن مهبة لا نفسيا ولا ثقافيا لتمثل واستقبال أشكال تعبيرية أخرى خارج النسق اللغوي. صحيح أن الذات المغربية احتكت بالثقافة البصرية منذ فترات طويلة من خلال احتكاكها بفن الخط والزخرفة والنقش والتزيين والصور الذهنية والبلاغية. لكن رؤية ذاتها في مرآة بحجم الصورة الفوتوغرافية كان يتطلب تصالحًا كبيرًا مع الذات من جهة ونصالحًا

شبيحية الآلة الفوتوغرافية لتخليد صورته. كما اعتبرت الدراسات نفسها فترة السلطان مولاي عبد العزيز (1894-1908) المرحلة الأكثر انفتاحًا على وسيط الآلة الفوتوغرافية. ذلك أن هذا الأخير عُرف بولعه الشديد بالفوتوغرافيا واهتمامه الكبير بأسرارها التقنية سواء على مستوى التقاط الصور أو التحميض أو السحب... الخ ودليلها في ذلك الإرث الفوتوغرافي التي تركه السلطان للدارسين والباحثين. والذي يمثل في تقديرنا مادة بصرية هامة تزرع بها المكتبة الفوتوغرافية المغربية. والمرتبطة أساسًا بحياة القصر في تلك الحقبة التاريخية وخاصة منها صور الحرم التي تشهد على النظر الواعي للفوتوغرافي في علاقته بالموضوع المصور خلافا لصور الفوتوغرافيين الأجانب الكثر الذين زاروا المغرب في تلك الفترة وأنتجوا صورًا غرائبية. كما انتهت هذه الحفريات إلى اعتبار فترة العشرينيات من القرن الماضي. فترة السجال بامتياز حول حريم صورة البورتريه أو جوازها. ذلك أن المرحلة عرفت وجهات نظر متباعدة بين النخبة المثقفة آنذاك. فمن جهة. هناك موقف الفقهاء المتشددين من توظيف الفوتوغرافيا واستعمالها باعتبارها خاكي التصوير الإلهي. ومن جهة ثانية هناك فئة تناصر الانفتاح على الفوتوغرافيا وترى فيها سندا لكتابة إهداء للأصدقاء من أجل تخليد حدث أو ذكرى أو من أجل توظيفها كأداة خل محل صاحبها في التحية وبعد الممات⁽¹⁾.

نستخلص مما سبق. أن البدايات الأولى لظهور الفوتوغرافيا بالمغرب شكل حدثًا هامًا في مسير الثقافة المغربية. إذ مع ظهورها ترسخت صورة الكاتب والشاعر والمؤرخ والسياسي في التخيل الجمعي. لقد أسهمت الفوتوغرافيا بموازاة النص المكتوب. في إبراز

الفوتوغرافي البعثات الاستكشافية والعلمية والعسكرية الأجنبية التي زارت المغرب. خلال نهاية القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، بمعلومات ومعطيات عن أحوال المغاربة وطبائعهم وميولاتهم وخاصة معيشتهم اليومي⁽⁴⁾. لقد زار المغرب في هذه الفترة مجموعة من الفوتوغرافيين المجهزين بالآلات الفوتوغرافية وجابوا مختلف مناطق المغرب بهدف جمع المعطيات الكافية لرسم صورة مقربة عن الإنسان المغربي وبعدها القيام بتصنيفات وجداول ونمذجات عنه وكذا عن محيطه. إلا أن المثير للنظر في هذا المنتج الفوتوغرافي هو تمثيل المغاربة في وضعات Poses وحالات وديكورات تسيطر عليها ثيمة/ موضوعة المغرب التقليدي والعتيق والنائي. فآثار التحديث والفضاءات العصرية تكاد تكون شبه منعدمة في هذا الموروث البصري. باستثناء تلك الفوتوغرافيات القليلة التي صوّرت علامات الحداثة التي أتى بها الآخر إلى أرض المغرب ووظفها كدعاية لتبرير وجوده. إن الوجوه التي تقدمها لنا هذه الصور وجوه

مع الآخر من جهة ثانية. وما أسهم في عرقلة هذا التصالح، إبان المرحلة الاستعمارية، أعداد هائلة من الرحالة والجنود والباحثين والتجار المدججين بالآلات الفوتوغرافية بهدف اكتشاف أرض المغرب وفهم طبائع ساكنته. فحولوا سكان المغرب وطبيعته ومعماره إلى مادة فوتوغرافية تستجيب لأفق انتظارات الجمهور الغربي واستيهاماته ورغباته. وسيستمر هذا الأسلوب الفوتوغرافي في ملاحقة متخيلنا إلى يومنا هذا من خلال إنتاجات فوتوغرافيين معاصرين لنا تاريخيا وثقافيا وحضاريا.

البورتريه وسيلة لاكتشاف أرض المغرب شكل المغرب، لعقود طويلة، موضوع اهتمام المستشرقين والإثنوغرافيين والعسكريين والمستعمرين. وأسهم وسيط الفوتوغرافيا بقسط وافر في تمثيل صورة المغرب وتمثيلها وتداولها ودراسنها. وعرف البورتريه بمختلف أجناسه: البورتريه العائلي والبورتريه في محيطه والبورتريه الفردي... الخ. استعمالا وانتشارا كبيرين. لقد مدّ هذا الجنس



معدسة نور الدين العمادي

البورتريه الفني بالمغرب : المكونات والدلالات

تعتبر سنة 1974 حدثا هاما في تاريخ الفوتوغرافيا المغربية. لأنها ستعرف ميلاد أول ألبوم فوتوغرافي مَوْقَع بعين مغربية. ولعل إصرار الفوتوغرافي على عنوان مؤلفه بـ "بَرْغَلَات الجلد أصيلة...ذاكرة الطفولة⁽⁵⁾ Grains de peau Asilah..mémoire d'enfance" دليلا على ارتباط وجودي بالمدينة لأن المسافة التي تربطه بها هي المسافة نفسها التي تفصل ما بين الجلد والجسم. أي الذات. وهي دليل ثان على تحول كبير في وعي الفوتوغرافي المغربي بحيطه وكذا نظرتة للأشياء. ويمكن تأويل عنوان الألبوم بل وحتى الفوتوغرافيات التي تضمنها المؤلف بميلاد علاقة فوتوغرافية جديدة مع فضاء المدينة المغربية. ذلك أن عمل الفوتوغرافي في هذا الألبوم يتخلى عن التسجيل المباشر لفائدة رسم بورتريه متعدد الزوايا والأشكال والمحتويات عن مدينة أصيلة. فالمدينة تحضر في الكتاب من خلال كثافة وجوه ساكنتها ودروبها وجدرانها ومختلف عناصر ومكونات الحياة بها. كذلك. يمكن اعتبار هذا الحدث بداية تَشَكُّل الوعي عند الفوتوغرافي المغربي بحدود الفعل الفوتوغرافي وكذلك إمكانات وشروط ممارسة الفوتوغرافيا. الأمر الذي سيتحقق شيئا فشيئا مع مرور العقود فكل التجارب التي أعقبت عقد السبعينيات حاولت بإمكاناتها المادية والفكرية والتعبيرية المتاحة خلق تواصل بينها وبين الموضوعات المصوّرة. لا يمكننا الزعم أنها وَفَّقَت في كل محطاتها في تمثيل الإنسان المغربي وفضاءاته في أحسن صورة. لكننا نستطيع القول. إنها أحدثت بعض التفكيكات والشروحات في التمثيلات التي كانت سائدة بالأذهان بخصوص موضوعات الفوتوغرافيا

متعبة يظهر عليها العياء والانهماك والضجر والإرهاق. ملابسها بالية ووسخة ورثة. أي بورتريهات يحكمها انتقاء قصدي في التقاط الشخصوص. فسواء تعلق الأمر بالرجال أو النساء أو الأطفال. فإن الأمر واحد عند الفوتوغرافي من حيث المرجعية الجمالية أو التقنية. لأن همّه الأساس هو إبراز الإنسان المغربي العتيق والبدائي والسادج في علاقته بالمغرب الحالي من التناقضات والتجاذبات والنقوءات التي تفرضها الحياة المعاصرة. بمعنى آخر المغرب المتحف الذي يَجْمَع الإنسان في حالته البدائية. وهذا ما يفسر من جانب آخر التقاط وجوه أناس بسطاء و إلى جانبهم حيوانات في التأطير الواحد. إن ما يسكن متخيله هي التقارير التي ألفها العسكريون والكتابات التي أبدى فيها المستشرقون البلاء العظيم وهم يدرسون المجتمع المغربي وأناسه. وحيث كانت الغرائبية والطرافة السمتين البارزتين والمهيمنتين على هذه المحكيات. ومن المكونات والآليات التي يوظفها هؤلاء الفوتوغرافيون في هجوماتهم. استعمال اللقطات البانورامية لإبراز سياقات موضوع فوتوغرافياتهم. إن تأطير الموضوع المصوّر بهذه الكيفية وهذا الشكل أنتج لنا فوتوغرافيات لا تتعدى فيها قيمة الإنسان المغربي مستوى التأنيث فقط. أما الحالات التي تكسر هذه النمطية وتحاول أن تقترب فيها شبحية الآلة من الوجوه يكون الموضوع الرئيس هو المرأة والهدف الأساس منها إبراز مفاتنها وشبقيتها وجمالها. وهذا ما يجعلنا نزعّم بأننا أمام فوتوغرافيين متلصصين لا يملكون الوقت الكافي لمحاورة موضوعاتهم والتواصل معها ومن ثم الاقتراب منها أكثر فأكثر.

الاهتمام أثناء عملية التأطير بتفاصيل مكون الفضاء، والتركيز على العلاقات التي يؤسسها معه. ويلقى هذا النوع من البورتريهات ترحيبا كبيرا داخل المغرب وخارجه. أما أصحاب المنحى الثاني، فيميلون إلى البورتريه التشكيلي الذي يغلب عليه طابع البحث في الألوان والخطوط والأحجام والكتل والتركيب والنور. وداخل هذا التوجه يمكن التمييز كذلك بين بورتريه المفهوم كما تجسده أعمال هشام بن أحمد، وبورتريه المادة كما تمثله لنا أعمال سلمان الزموري والبورتريه التلويني كما تلخصه أعمال نور الدين الغماري. إن طريقة بناء المجال المصوّر عند مثلي هذا الاتجاه يختلف عن تقاليد المشاهدة التي رسختها العقود السابقة: الأوضاع المنقطة والرؤى السياحية والمغرب الغرائبي وصور النسخة عموما، أي العدول عن كل ما من شأنه أن يمجّد فكرة التمثيل. إن إبداعاتهم هي مزج وتركيب بين مكونات بصرية متعددة المرجعيات وبتعبير أشمل، إنهم فوتوغرافيون مهووسون بمسألة النظر لأن فوتوغرافياتهم هي أعمال تصويرية بامتياز. بل يمكن القول، إنها تندرج ضمن التجارب التي تثير باستمرار قضايا المحتوى وقضايا الأشكال؛ ألا يشكل تاريخ الفوتوغرافيا وتاريخ الفن عموما هو تاريخ قضايا الأشكال التي تعيد مسألة الحساسيات والأذواق والمقاربات؟

الهوامش:

- 1 - يمكن الاستئناس في هذا الباب بمقال محمد أمين العلوي: «بؤار استعمال الصورة الشخصية الفوتوغرافية بالمغرب» مجلة مكناسة، سلسلة الندوات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مكناس. عدد خاص بالدور التربوي والتعليمي للصورة الحكاية المصورة نموذجاً، 18، صص-77 94

عموما والبورتريه خصوصا. إذ لم تعد المقاربة الفوتوغرافية مع هذه التجارب تقتصر على تسجيل الحدث وتخليده وإنما صارت تعبيرا عن فكرة ورؤية للمجتمع والوجود. وستُزهر هذه التجارب بكثرة في عقد التسعينيات وستمثلها حساسيات متعددة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر داوود أولاد السيد وسلمان الزموري وعلي الشرايبي وهشام بن أحمد ونور الدين الغماري وسعد التازي... الخ⁽⁶⁾. فمختلف بورتريهات هذه الأسماء تشترك في خاصية تقليص المسافة بينها وبين الموضوع المصوّر سواء على مستوى الفضاء أو الزمن أو اللغة. إن مقاربتهم الفوتوغرافية تتميز بالتقاط شذرات تجسد لحظات حوار واحترام متبادلين وتعبّر عن حميمية بالغة بين الفوتوغرافي وموضوعه؛ ثم ونحن نشاهد فوتوغرافياتهم نحس أثر نظر إيكولوجي يهيمن على مساحة الصورة. فلا مكان في أعمالهم للعناصر الزائدة. إن ما تشاهده العين وهي تقف أمام أعمالهم هو لمسات ضوء وحوار أحاسيس واحتفاء بوجوه. إن الرقع البصرية التي تمثلها أعمالهم تذكرنا بأن الوجه ككلية مُشكّلة من العينين والضم والخدين والأنف يمكن أن ننظر إليه بوصفه سجلا من العلامات والرموز الجبلى بالدلالات الثقافية. وأيضاً باعتباره ذاكرة الجسد والمجتمع معا. إن الوجوه التي تقدمها أعمالهم تكشف بعمق عن أفراح الذات المصورة وأحزانها. انكساراتها وتطلعاتها. باطنها وظاهرها؛ إنها تكثيف لجوانبها. أما على مستوى الاختيارات التي تحوي هذه المضامين، فيمكن التمييز بين منحنين: المنحى الأول، ويعتمد فيه الفاعل الفوتوغرافي على المقاربة "التقريرية"، لكن بمستويات متفاوتة وتتلخص فلسفة هذا الاتجاه في تمثيل الإنسان المغربي تمثيلا "توثيقيا" مع

الشاعر أبي محمد عبد القادر العرائشي المكناسي، مطبعة كرماديس، تطوان، 1972.

4 - يمكن الاستئناس في هذا الباب ببورتريهات مؤلف: 1870 - 1930, 60 ans de photographie au Maroc, Textes de Daria de Beauvais et Annie - Laure Wanaverbecq, Ed. VENISE CADRE, Casablanca, 2010

5- Mohamed BENAÏSSA, Grains de peau ASILAH. Mémoire d'enfance, poèmes: Tahar BEN JELLOUN, éd. Shoof, Casablanca, 1974.

6 - يمكن الاستئناس في هذا الباب ببورتريهات المصادر التالية:

- نور الدين الغماري: وجوه. نصوص جعفر عاقيل وبنينونس عمبروش وكييفن أو سوليفن. منشورات الجمعية المغربية للفن الفوتوغرافي. رواق محمد الفاسي من 10 أبريل إلى 10 ماي 2008. الرباط.

- الدورة الحادية عشر للمعرض الوطني للفن الفوتوغرافي: بورتريهات. نصوص جعفر عاقيل وموليم العروسي. منشورات الجمعية المغربية للفن

الفوتوغرافي. رواق محمد الفاسي وباب الكبير من 01 إلى 29 دجنبر 2005. الرباط.

-Hicham BENOHOUD; Version soft, textes de Sakina RHARIB, Moulim El AROUSSI et Daniel SOTIAUX, Ed. Musée de Marrakech/ Fondation Omar BENJELLOUN, Marrakech, 2003

- Daoud Alouad SYAD, Marocains, textes de Abdelkébir KHATIBI et Claude NORI, Ed. Contrejour/ Belvisi, Paris, 1989.

-Philippe JACQUIER, Marion PRANAL et Farid ABDELOUAHAB, Le Maroc de Gabriel Veyre 1901- 1936, éd. KUBIK Editions, Paris, 2005.

-Abdelkrim CHIGUER, Eléments pour une histoire de la photographie au Maroc, in Les révolutions technologiques et notre perception de l'ART, in Rencontres du printemps de la photo 14 et 15 mai 1994, éd. Centre Culturel Français de Marrakech, 1994, p.p 13- 24.

2 - انظر بهذا الصدد مؤلفات:

- محمد بن العباس القباح: «الأدب العربي في المغرب الأقصى». جزأين. الطبعة الأولى. الرباط. 1929.

- عبد الرحمن بن زيدان: «أخاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس». خمس أجزاء. الطبعة الأولى. الرباط. ما بين 1929- 1933

- علي الطرابلسي: «سمط اللآلي في سياسة المشير البيوطي نحو الأهالي». الطبعة الرسمية. الرباط. 1929.

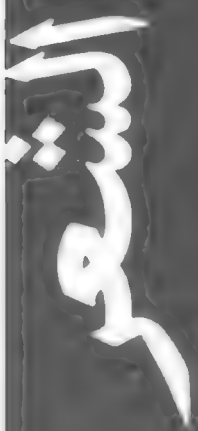
- عبد الرحمن بن زيدان: «الدور الفاخرة بمآثر الملوك العلويين بفاس الزاهرة». الطبعة الأولى. الرباط. 1937.

- عباس بن إبراهيم المراكشي: «الأعلام بمن حل مراكش وأغامت من الأعلام». ثمانية أجزاء. صدر الجزء الرابع بفاس. 1938.

- «مجلة المغرب». العدد الأول. يوليو 1932.

3 - يمكن استحضار في هذا الباب رد فعل الفقيه الشاعر عبد القادر العرائشي المراكشي (المتوفى سنة 1932) لما رأى صورة المؤرخ عبد الرحمن بن زيدان معروضة في واجهة أستوبيو كوندوبولوس Condopoulos بشارع السمن بمكناس فآلف أبيات شعرية أرسلها للموضوع المصوّر يثير فيها بعض تحفظاته بخصوص عرض بورتريه الشخصي. أمحمد العرائشي: «ترجمة

عبد الكريم الطيبال
الزهرة المنصوري
محمد بوجيبيدي
وداد بنموسى
محمد بشكار
إكرام عبيدي





هَوَاءٌ سَاكِنٌ

عبد الكريم الطبال

1

تَتَلَجُّ الكلماتُ

في صوتي

إذا انبَهِمَ المكانُ

كما البعيدُ

كما العَمَاءُ

.....

.....

وتضيقُ

في عيني الطريقُ

إذا خَلَّتْ

من جُوفَةِ المطرِ الصبْيِ

فأستغيثُ بأيِّ ريحٍ

2

في النَّارِ يَمْشِي الْأَحْمَرَارُ
وَقَرْنَهُ

في الْجِذْعِ يَمْشِي الْأَخْضَرَارُ
وفي كَلَا الْمَشْيَيْنِ
موسيقى الرَّمَادُ

.....

.....

حتى النُّجُيْمَاتُ الْغَرِيقَةُ
في السَّديمِ
كَمَيَّاتٍ
لا تَفَكَّرُ
في الضَّفَافِ

3

تَتَوَقَّفُ الْأَشْجَارُ
وَقْتَ الدَّمْعِ
عن تَصُوبٍ مِنْدِيلٍ
إلى سِرِّبٍ
على وَشَكِّ الْغِيَابِ

.....

.....

حتى الْجِبَالُ تَسِيرُ
في صَمْتِ الْأَجِنَّةِ
صُوبَ أَوَّلِ نُطْفَةٍ
كانت هَوَاءً
للّهواءِ

4

تتأسّن الأصواتُ
في الكنب القديمِ
لا تمورُ
كأنها ناعورةٌ
من دون ماءٍ

.....

.....

حتى القمِيحَاتُ الصغيرةُ
في خزانةٍ مُلّةٍ
تبكي

على ربح تُغنّي
وعلى هَوَاءٍ في السّماءِ

6

يَتَخَطَفُ السَّنْجَابُ
أخِرَ شَهْقَةٍ
من ذيلِهِ المحمومِ
حتى يستريحَ مَنْ الكلامِ
لكي ينامَ

.....

.....

حتى الحَجِيرَاتُ الصغيرةُ
تحتِ جذرِ الكرْمِ
تذهلُ
عن شرابِ السّرِّ

في الحان العتيق

6

لو تَغْتَلِي الأشياءُ
والأسماءُ
كنا الهَيَاجَ
الأبيضَ الموعودَ
كان الكونُ
فيضاً من ضياءِ



لوحة محمد المصطفى

رَبِّي
أُنِلْنِي الصَّحْوَ من سُكْرِي
ونور وجهي المَغْبَرِ
حتى أَسْتَحِقَّ
السَّبْحَ والتَّحْلِيْقَ
في فَلَكِ الهَوَاءِ المَائِجِ
المَحْجُوبِ



أميرة الحكايا

الزهرة المنصوري

”ودالبة أخطها بليلك، وغيمة عاشقة
سماؤها هواء لظلي . أطيبر... لأجمع حكايات من رماد المدى...”

• الرسام

ينسى رسم الشمس

وخط النافذة

يمحو الغمام من ورق الحكاية

فيستريح على لوحته المدى.

يمرق الموت حكيمًا من زحام الفراغات

يترقى أوراق الحلم

ظلال الجسد في المرأة

والريح الذي سكن الفراغ.

ورائفة بغبطة الحكيم

جامحة كما الريح

تخرج من نور الحكاية
خلفها مساؤها الزهري
وخطواتها همس الفصول،
توزع أسرار حبرها مطرا
فتندى المساءات على نافورات
تترقق بأسرار التاريخ .



زهرة الخيشخاش لعنان كوك

وعيناها أشرعة ظليلة
تهفو للصباحات
لعلها الشمس التي ذابت على بحيرات السنين .

• حبر الغياب
 المدى تصل رماده
 وباسقة خاذي النجوم
 فتتهوى لأمعة على ماء القلب
 وحبرها براعم الجلنار يغوي بالظلال
 رفيقا يندى بقطرك
 فتستفيق الغيمة كما أميرة الحكايا،
 حرسها المحارات،
 ونخلة يرسو على حمرتها القمر،
 يذوب بياضه بليلك
 يعبد أناشيد الريح
 يملأني الحبر
 وسفني، ها هنا حرس بحيرات الشمس .
 تقطر الحكايات حين نجوم من أصابعي تفيض
 وسماوات تستريح على نهرك
 تحكي... نشوة الموج كي تعيد شموسي نبض
 الماء،
 و الخطاطيف تودعني خفق الرجوع
 وكم كنت شبيهة بي ...





جسدي ليس لي

محمد بوجبيري

جسدي ليس لي .
احتمالاً مشرعاً على الحماقات أحمله.
ليس لي..
وإن فيه أحياناً وأموت .
ليس لي..
وإن فيه قبّلتي
وقبّلتي
وكفّني.

.....

أقيم فيه.
وبه أقوم مُتعباً

أو حثيثاً أسعى.
إن هو إلا احتمال حين يستكين
أو يضجر.
ليس لي..
وأجهل ما يضمير.
أغفو...
وتسهر الكوابيس
وحين يرغب فكل زهد خرافة.

.....

نتصافى.
نتجافى.
نتصافى
ونذهب يداً في يد إلى محبات العالم.
نتجافى
وينأى كل عن صاحبه.
ليس لي حين يرغب
أو حين تطرق أماسيه القصيدة.
ليس لي حين ينهض
وبعيداً ينسى .
ليس لي
وإن بقهقهات المائدة .

.....

مراتٍ حين يضجر أهله لاستنطاعة الجيب .
حتى الإنهاك نزلت به إلى وادي الحياة

وكلانا يدرك المسافة ما بين الوردة
والندى .
وثيدا .
وعلى مهلٍ أستدرج التَّجافي للتَّصافي .
وحين تنفرج تنزل من أعماقها دمة الغياب .
.....

أعانق .
أناوش
وألطفُ الأهواء .
أرَبْتُ على كتفٍ
وأهَمُّ بوادٍ ما .
أرَمُّ كسورَ ارتطام
وأباغْتُ المراد حين يستعصي
أو حين يريد .
أخدش
وقَرَحاً أُملي:
إنه ليس لي .
.....

كلُّ حربٍ آفة .
وكل عراكٍ تعاسة .
لا يريد
وبلا جدوى تُشذَّبُ غابةٌ
وشراسة .
أدعوهُ

ويكون استحالة .
 بالمرات أسرّ لي :
 صعب هذا الوصال .

.....

جاءاً يلح النداء .
 جاءاً من وادي الرغبات كما لو أنني عصا الإمكان .
 أو على موعد مع الرهان .
 - أيها الغريب.. من تكون ؟
 - أنا الذي .
 كما أنت حين يستحيل .
 أنت المقيم المرتب
 أمّا أنا فومضة
 وشساعة .

.....

عنفت العناد .
 وبخت حافات لا تنام .
 خلقت ...
 كانت الشرفة تنأى .
 كما الأمانى .
 شاكس العنان
 وأملى :
 البقاء بعض خرافة .
 دعني إذا أنام على أرق
 أو على بياض .

ليس لي ..
حين يُصْرُّ النداء .
أصمُّ منافذَ وأسدلُ سماء .
لا جدوى ..
لأنَّ المجرَّةَ في الجهة الأخرى .
تنهرُ في السَّهْبِ السفلي مدافن الهجيرة .
و صدى الأنين .
يتشظى اليقينُ لأنني لم أكن شساعة
واستضافة .

.....

ليس لي...
منهُ أغرفُ فرحاً .
وفيه أقدحُ قَرَحاً .
أستنبِئُ السنبلةَ كما القصيدة .
أكتبُ
وأمحو .
أتشظى
ولا أموت .

.....

مراتٍ همسَ في أذنِ التوجُّسِ من الحياة :
- إنَّ الحميةَ بعضُ مسافة
إلا أنَّ النزولَ إلى وادي المسرَّاتِ أبقي .
تهمُّني القصيدة
وأنا جسدٌ
وعبارة .

نكايّة بالمرتبّ نهاراً
 حثيثاً أسعى أن أكون جبّة .
 أو قبّة . تليق بالمساء .
 نكايّة
 أريد أفولاً يضيء .

.....

جسدي ليس لي ..
 ليس لي حين يتشاءب
 وبنامّ الرّصيف .
 ليس لي حين يصرّ
 وبعيداً ينأى الصّواب .
 ليس لي حين يسبح في يابس الآخرين .
 ليس لي حين يكون محطة للتعب .
 أو ألفة عابرة

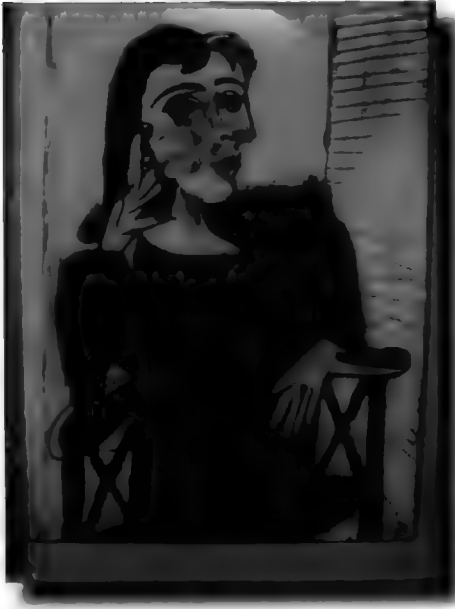
.....

كان لي ..
 حين عدّونا وسبقتنا الوهاد .
 كان لي ..
 قبل أن يزفّ عطر الوساد .
 كان لي ..
 حين كنّا في الطريق إلى المجيء
 كان لي ..
 حين كنّا في باب الرجاء .

بالمَرَّات كنت أرتُّ على كتف المائدة.
بالمَرَّات..
إلا أنها كانت تُهَدِّدُ بنسف التَّحَابِ،
أو بسباحة في الهواء.
بالمَرَّات أيضاً
كانت تُشعل شمعةً،
وعلى مهل،
تذوبُ دمعَةً،
وغصَّةً عالقةً.

.....

لوحة بابلو بيكاسو



ليس لي..
وإنَّ أسرَّلي :
أيها الغريبُ، كنْ ما شئتَ لكن،
قليلاً، دُعني أتوسِّدُ مهاويك،
هنيهةً واحدةً،
أو أقل، سغبَ الغياب،
أيها الغريب..
كلَّما اسْتَشْعَرْتُ تقادمها الخطي
حجَّ الصفاءُ للسَّريرة
هكذا أيها الغريب
دفاعاً عن سماءٍ أخيرة.





مع مَرُورِ الفَرَّاشَاتِ

وداد بنموسى

خَوْفٌ

... وَكَلَّمَا تَوَغَّلْتُ فِي أَزْرِقِ الْهَوَى
قُلْتُ لِلْفَرَّاشَاتِ : اتَّبِعِينِي،
سَنَلْهُوَ قَلِيلًا بِهَذَا الْعَمْرِ ...
لِي شَهْوَةٌ الْإِزْمَاءِ مِنْ مَوْجِ الْحُبِّ
عَلَى عَشْبٍ دَمَهُ دَمِي

خَوْفٌ

... وَلَكِنَّ قُرْبِي مِنْ مَلَكَةِ الْعِشْقِ
يَحْرِّضُنِي عَلَى النُّزُوحِ، وَتَغْمُرُنِي
بِالْمَطْلُوقِ رَعَشَاتِي، تَمْلُونِي بِالضَّجِيجِ إِشْرَاقَانِي
تَتَسَرَّلُ رُوحِي بِبَلُورِ الْكَلَامِ ...

خَوْفٌ

وَلَكِنِّي أَذْرُكَ أَنَّ فَرْحِي تَرَصَّدُنِي لَعْنَاتُهُ. كَأَنِّي إِنْ ضَحِكْتُ.
تَطَابَرَتْ أَشْلَانِي نَحْوَ نَارِ الْمَتَاهَةِ.
حَتَّى أَرَانِي تَهَاوَيْتُ فِي وَجَلٍ سَحِيقٍ
لَنْ أَضْحَكَ قَبْلَ أَنْ يُطْمِئِنَّنِي الْقَمَرُ :
الْلَيْلَةُ نَسْهَرُ وَنَضْحَكَ وَنَضَبُ عَسَلِ الْقَلْبِ عَلَى زُبْدَةِ الْقَلْبِ..
الْلَيْلَةُ أَنَا هُنَا

خَوْفٌ

وَلِي سَفَرٌ شَاسِعُ الشُّرَفَاتِ. وَمَا وَرَائِي سِوَى هَدِيرٍ يَنَاقِ
عِدْبِي أَنْتَ أَيُّهَا الرِّيحُ. كُونِي لِي سِرًّا
وَأَغْدِقِي عَلَيَّ بِالْمَهَبِّ. نَلْتَمِعُ وَرَدَّتِي فِي الصَّحْرَاءِ

خَوْفٌ

وَلَكِنِّي مِرَارًا انْفَلَتْتُ مِنْ هِدَاةِ لِأُضِيءَ بِي شَبَقُ أُغْنِيَةِ أَحْمَلُهَا
مُنْذُ طِفُولَةٍ يَحْرُسُهَا الزَّيْدُ
... وَأَعْرِفُ أَنِّي سَأَذْهَبُ ...
لَكِنَّ لِي سَحْبًا صَدِيقَةً تَقُولُ لِي :
سَارِيكَ طَرِيقَ الْقَمَةِ

خَوْفٌ

لَكِنِّي ابْتَكَرْتُ لِنَفْسِي رَجِيلاً ضَاحِكًا وَغَبْتُ
بَيْنَمَا ظَلْتُ خُطُوتِي عَلَى الرَّمْلِ تَنْتَظِرُ رِيحًا رَاقِصَةً

خَوْفٌ

وَلَكِنِّي كَمَنْ يَجْمَعُ ذَاتَهُ فِي فِرَاقٍ وَاحِدٍ. تَرَكْتُ يَدَايَ عَلَى أَعْتَابِ
الْعَمْرِ تَلْمَعَانِ دَمْعَاتٍ جَذَلَى
وَنَاطَقَتِ :

لَيْلَةً قَدْ أَعُودُ. سَأَجْلِي
عَنِ الْأَسْوَارِ عُسْبِ الْحَيْنِ. وَأَرْفَعُ لِلْمَصَابِيحِ ضَوْءَهَا
وَأَسْهَرُ

فِي نَارِ الْمَكَانِ
لَيْلَةً قَدْ أَعُودُ ...

خَوْفٌ

وَلَيْسَ لِي حَالٌ فِي هَذَا الْخَوْفِ
وَمَا تَبَقِيَ مِنْ أَوْرَاقٍ عَنِّي أَصْفَرٌ
لَيْتَنِي أَدْنُو قَلِيلاً
الْمَسَالِكُ رَحْبَةً
وَعَيْنِي عَلَى قَلْبِ ضَاحِكٍ
وَسَهْوِي...وَعَمَائِي ...
لَيْسَ لِي بَعْدَهُ أَنْ أَرَى

خَوْفٌ

وَلَكِنْ خَوْفِي عَاشِقٌ
كَمَا الْأَشْجَارُ تَعْشِقُ
مَعَ مُرُورِ الْفَرَاشَاتِ



لوحة النهائي النحاس



كَمْ سَاعَةً فِي السَّاعَةِ ؟

محمد بشكار

أَيُّهَا الْمُنَشَّاجِرُ بِالشَّجَرِ النَّعْشُ بَابُ
السَّمَاءِ إِذَا أَنْتَ أَوْقَفْتَ قَامَةً سَرَوْهُ. يَخْرُجُ
يَقْظَانُ حَيًّا. وَتَغْدُو عِظَامِي مَزَالِجَ
تُوصِدُنِي؛ جَسَدِي لَمْ لَا
تَتَنَفَّسَ نِسْيَانَ وَحُشٍّ يَشُلُّ زَنْبِيرُهُ
فِي عَصَبِ الْأَرْضِ
ذَاكَرْتَنِي ؟ لَمْ لَا يَصْغُرُ

الكَوْنُ فِي حَجْمِ جُمُجْمَتِي كَيْ
تَعْرِفَ كُلَّ الْخَلَائِقِ
حَجْمَ اتِّسَاعِي...؟
لِمَ النَّهْرُ يَشْرَتْنِي ثُمَّ يَنْكُرُ
أَنَّ حَقُولَهُ مِنْ ظَمَائِي؟

حمائي

سَنَّهُ

الْقَيْظُ

حُمَاهُ

مِنْ

جِنْسِ

عَبَادِ

شَمْسِ

يُصْهَرُ بِالْقَتْلِ رُوحَهُ جِسْمِي. فَتَعْلُو تَوَيْجَاتُ كُلِّ
التَّنَانِيرِ رَقَّتِ الدَّرَاوِيشُ مِنْ خُبِّ
قُبَّتِهَا خُيْطًا مِنْ دُخَانٍ. لِمَ الزَّهْرُ
يُفْرَدُ

جَنَحِيهِ مِثْلَ الْمَرَّاحِ

مَعْدِنِيَّيْنِ لِيَجْرَحَنِي.. حَيَّ

يَا نَخْلَةً تَتَسَلَّقُ قَرْنِي تَسْلُخُ مِنْ وَبَرِي

الْمَاعِزِي

ضَفَائِرَهَا لِنَشُدَّ

إِلَى حَيَّوَانِي

السَّمَاءِ

حَيَّ.. جَبِينِي مِنَ الْأَرْضِ فَجَرَّ إِذَا

اسْتَرْحَمَنَنِي سَمَاءٌ اكْتَوَرَتْ كَمَا

قَمَرٌ لَمْ يَلِدْهُ ظِلَامٌ وَلَا أَحَدٌ.. لَا أَحَدٌ

يَتَقَفَّى إِلَى الْبَيْتِ سُرَّتَهُ الْمُسْتَفِيزَةُ بِالسُّمِّ: طُوفَانُ

سُمِّ سَيَهْدُرُ فِيَّ بِحِكْمَةٍ أَفْعَى.. وَيَدْفَعُ

بِالْقُوَّةِ الْاِفْتِضَاضِيَّةِ الْبَابَ الْمَنْزَلَجَ لِلْحُلْمَتَيْنِ

وَيُدْمَعُ..

أَهْ لَعَلَّ الْخُرَافَةَ

تَشْهَقُ حِينَ تَرَى يُوسُفَاً

نَادِمَا وَالسَّرِيرُ صَلِيبٌ عَلَى

ظهروه: امرأة بمسامير مبرّية
 الرُّوماتيزم في خشبٍ صندلٍ كم
 عزيزاً أخون
 اختراقه في شبقِي؟ هكذا
 للخطيئة طعمُ الرماد..حي.. سادفَع
 بالقوّة الإفتضاضية الباب.. لا أحد .. لا أحد.
 و الشّياطينُ تابَت لادَمِها المتفردسِ يا
 غفلة الأزلِ استيقظي إنَّ قامّة حليمِ
 تثقبُ جمجمتي: ها جمجمتي لوزةٌ والوسادةُ
 صخرتها من سيكسرني من نواة؟. من سيفه
 مقطع أغنيةٍ غير مكتملٍ في زفيري يا شجرُ
 التفاح؟ من لسان اغتواره
 للعسل المستنحل بالشّهواتِ إلى
 أن يتوب اللّون للماءِ دون ارتواءِ الفرايسِ
 تنكرني. يا إلهي أبتِرِ الرّوحَ رُمحاً لأقتلني ثمَّ
 أولد من حيثُ فاض النّبيذ. حي.. أنا..
 لا أحد.. لا أحد

أَلَمِي عَرَقٌ فِي حَدِيدٍ
وَمِصْقَالُهُ الْحُزْنَ فَاضْرِبْ
تُسِعُ النُّجُومُ بِإِجْهَاشِهِ الْعَتَمَاتِ وَيَتَسَعُ
النَّهْرُ فِي الْمُقْلَتَيْنِ بِحَجْمِ الَّذِي
يَجْعَلُ الْقَلْبَ أَشْهَقَ مِنْ وَرْدَةٍ

إِنْ

طَفَتْ

فَوْقَ

مَاءٍ

فَكُلُّ

الَّذِي

خَتَّهَا

غَرَقَ؛ أَلَمِي

لَوْ يَسْتَنْزِلُكَ مِنَ السَّمَاءِ

فَنَدِيلٌ وَسُؤَاسِيهَا. لَاخْتَفَيْتَ كَأَنَّ

الَّذِي سَتَفُكُّهُ عَنْ حَقْلِهَا الْمُتَرَعِّشِ بِالْقَطْرِ أَحْزَمَةً

مِنْ ضَفِيرِ الْفَرَاشَاتِ؛

(هَا عُرِّيَهَا لِي
 حِجَابٌ
 إِذَا بَرَّغْتُ
 أَنْطَفِئُ...! أَلِي
 سَلَهُ يَسْتَلُّهُ الْوَقْتُ مِنْ عَقَرٍ لَا يَدُبُّ
 بِدَقَائِهِ الْجُدْرَةَ إِلَّا
 لِرَجْمِي. كَأَنِّي سَارِقُ سُمِّ وَهَذِي
 الْحَيَاةُ تُرَى تَسْتَقِيمُ بِلَا مَوْتِهَا تَسْتَدِيقُ كَأَفْعَى؟

صَبَّ فَاحِشَ مَائِكَ
 مِنْ وَرْدَةٍ اسْتَرْغَبْتُ
 بِالْبَرَاهِينِ أَنِّي
 وَرَيْثُ الْفَرَادِيسِ إِذْ أَخْلَلُ
 مِنْ عَسَلِي
 وَحَلَا: أَيْ يَا أَبَدِي
 كَيْفَ يَسْرِقُنِي السُّمُّ
 مِنْ جَسَدِي

كَيْفَ ضِفَّتْ فِي عَقَرٍ
لَا يَدُبُّ بِدَقَّاتِهِ الْجُدْرِيَّةُ إِلَّا
لِرَجْمِي. فَكَمْ سَاعَةً فِي السَّاعَةِ...؟

اُنْشِذِرِي يَا النَّيَّ عُرُهَا
مِثْلَ نَصْلٍ إِذَا مَا تَوَسَّدَتْ
عُرِيَهُ أَسْتَبْقِظُ مِنْ دَمِي دُونَ
رَأْسٍ. كَأَنَّ النَّيَّ (..) بَاغْتِضَاضِي
تَفِيضُ. وَيَكْبُرُ فِي وَكْرِهَا الذُّنْبُ بَعْدَ
فِطَامِهِ مِنْ غَابَةِ الشَّهَوَاتِ. اسْكُبِي
فِيَّ مَا امْتَصَّهُ اللَّيْلُ مِنْ قَمَرٍ
لَأُشِعَّ بِمَا لَوْ أَعْمَى رَأَاهُ
لَكَانَ اعْتَمَى
وَاهْتَمَى
بِالْبُكَاءِ..

أُنشِذِرِي بِالْهَزَائِمِ؛ أَسْلَابَ
قَلْبٍ لِإِطْعَامِ بَعْضِ الذَّنَابِ الَّتِي رَمَّا
أَصْبَحَ الْحُبُّ . أَرْتَبَهَا الْمُتَصَوِّفَ فِي أَبْيَضِهِ الْمَنَوِيِّ

... فَكَمْ سَاعَةً فِي السَّاعَةِ؟ دَقَّتْ الْغَمَامَةُ

أَوْتَادَ خَيْمَتِهَا فِي سَدِيمِ الْجُنُونِ؛

(وَيَا لَهُ لَيْلٌ أَمْرٌ

بِدِيمَاسِهِ الْكَوْكَبِيِّ

كَأَنِّي الْفَرِيسَةُ

مَطْعُونَةٌ بِالَّذِي

يَتَرَمَّشُ مِنْ أَرْمَحٍ

فِي عُيُونِ الْجَوَاسِيسِ

يُلْحَقُنِي الشَّاذُّ بِالْفَاذِ

حَتَّى غَدَوْتُ مَفَاصِلَ

مَنْ اسْتَوْرَكَ الشَّلَلَ

الطَّلِيلِي لِيُطَارِدَنِي)

وَأَنَا مِثْلَمَا الطِّفْلُ أَبْلَهَ أَرْفَعُ عَيْنِي كَأَسَيْنِ يَنْتَرِعَانِ بِكُلِّ السَّمَاءِ. وَأَسْأَلُ

«مَا لِهَذَا الْقَمَرُ

أَيْنَمَا شَطَّ

بِالْعَدُوِّ عَدُوِّي

إِلَّا وَبَعْدُو

فَوْقِي.. تَرَاهُ

عَدُوٌّ أَوْ صَدِيقُ؟»

قُلْ..

كَمْ سَاعَةً فِي السَّاعَةِ؟ عَلَى وَشَكِّ

الشُّوْكِ. كَمْ سَوْفَ يَلْزُمُنِي وَتَرَا كَيَّ

أَفْكَ عَوِيلَ الْحِجَارَةِ مِنْ صَفْدِ

أَوْ مِنْ جَسَدِي؟

يَا السُّنُونُو الَّذِي بَرَمْتَهُ

رِيَّاحُ زَفِيرِي الْمُسَهَّبِ، مَرَسَاً

مِنْ الْعُقَدِ..

يَتَخَرَّمُنِي فَأَصِيرُ لِحَيْدِ السَّمَاءِ.

فَلَادَةَ شَمْسٍ. يَا السُّنُونُو.. لِمَذَا
 يَطُولُ لِسَانِي بِجَذْبَةِ سِرِّكَ مِنْ دُونِ
 أَنْ أَسْتَطِيعَ الْكَلَامَ وَلَوْ سَطَعَ
 الْبَرْقُ بِالرَّعْدِ مِنْ خَرَسِي؟
 دَائِمًا يَا نَشِيدِي
 عَلَى
 وَشَكِ
 الشُّوْكِ.
 كَمْ تَتَعَذَّبُ بَلْ تَتَعَقَّرُ فِي كُلِّ مَشْيٍ
 إِلَى سَمِّهَا الْعَسَلِيِّ. وَتُشْبِهُ
 فِي بَعْضِ وَشْيٍ
 «مَالِكَ الْحَزِينِ» الَّذِي
 يُوقِفُ السَّمَوَاتِ
 عَلَى
 سَاقٍ
 وَاحِدَةً
 لَكَأَنَّكَ مُلْتَحِفٌ بِالتَّلْبُدِ.

أَوْ وَجَلَّ مِنْ سَمَاءٍ سَتَسْقُطُ
فِي كُلِّ وَهْمٍ يَمِيلُ بِرَأْسِكَ
عَنْ سَنَدٍ

مَا الَّذِي يَجْعَلُ الْجِسْرَ
يُشَبِّهُ تَقْطِيبَةَ النَّهْرِ إِذْ
تَعْبُرِينَ إِلَيَّ وَيَسْبُقُكَ
الْأَفْحَوَانُ؟

أَهْ لَوْ كَانَ سُمُوقُكَ
هَاطِبَةً انْقَلَبْتُ
صَوْبَ فَوْقُ
مِثْلَ حَلْمَةٍ عِشْقُ
أَوْفَعْتَنِي فِي شَرِّ
حُبِّي

أَهْ لَوْ كُنْتُ بِئْرًا
وَتَدْيُكَ دَلْوُهُ
كُنْتُ عَرَفْتُ بِأَنَّ

مَسَافَةً كُلَّ ارْتَوَاءٍ

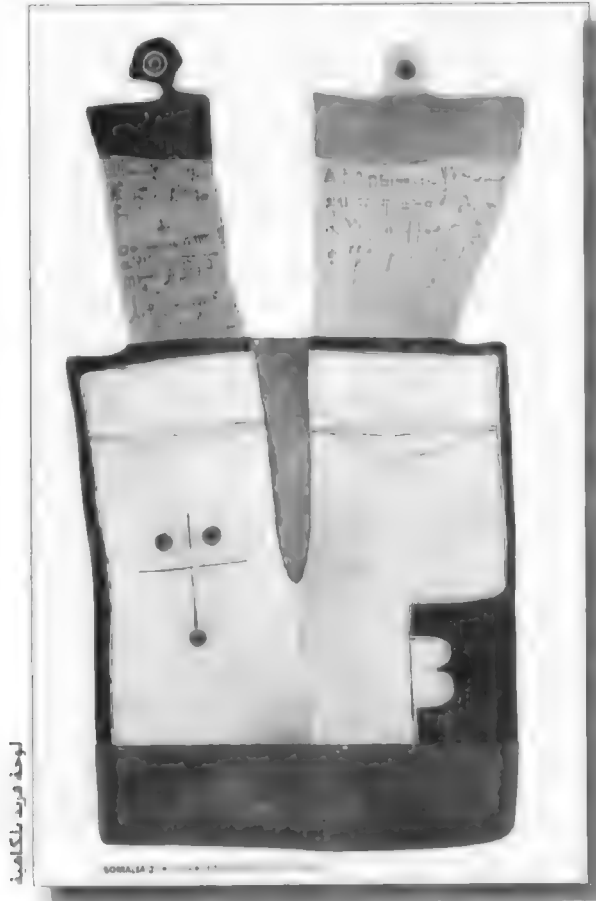
فِي

سَقْفَةٍ

مَ

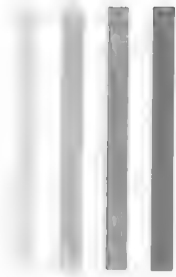
أَ

عَ



لوحة هيرت ملكا هيرت

SONALSA 2



قصائد غيم

إكرام عبيدي

في سفري
معاير أجهلها أوصلتني
وأخرى أعرفها توهنتني،
أشياء تغيب
وأخرى تتجلى
وما يختفي أجمل مما يتبدى،
في سفري
أركب ذاتي سفينة
الريح أنفاسي
الموج مخيلتي
والزبد مدادي
أحمل كلمات

قصاصات غيم.

أجوب ذاتي

فلا أصل.

وجول بي ذاتي

فأنيه.

في السفر سفران

سفر يضيئني

وآخر يؤنثني.

إشيلية

على عربة جرها أحصنة الشوق

وسياط الذكرى

انكشفت.

عانقت زمني الأندلسي

منتشية بما تبقى من

النبذ في قاع الكأس.

عارية إلا من شجني.

كنت أتقرى ملامحه بلهفة

كانت الأسوار

وأصص الورد

تستطيب دهشتي.

لم يشخ

كان أكثر فتوة.

ارتوينا بالصمت.

ودبيب مطر ناعم خفيف على جسدينا

كاختلاج جناحي فراشة

يشتااق له التراب
فيسبك الطين لزوجة المعتمد.^(٢)
على سرير الأمس ولدت ثانية
أحمل في يميني شمسا
وفي شمالي أغنية.

خيرالدا
كانت مئذنة تشق جنائن السماء.
تنضح بتفاح الذهب.
لم تتعب من التمدد على كف الهواء.
تعاند الرياح.
وصية على عرش "الوادي الكبير"
حارسة الجمال.
رقص الألوان.
وإيقاع العجر.

غرناطة
يغني جسد لوركاء الدامي
للأندلس سوناتا
أعدموا قمره
أعدموا زهر الليمون
لكن غناؤه يورق كاللبلاب
بين عتبات البيوت.
أترصد إيقاع فيثارته
أهتدي إلى الحمراء كي
مغمورة بالصباية.

(٢) اعتماد الرميكية زوجة المعتمد بن عباد

الحمراء

تخلع هندسة السماء

الشعر عن سدره عرشه.

وتتماوج مزهوة باحتمالات اللازورد.

وأنا في محراب الصمت

أتيه في حقول السماء

ألتقط زخارف الكلم

منمنمات العشق

ونيازك الأمس

أودعها بلطف

في حضن القصيدة.



لوحة سعد بن الشماخ

القصص القصيرة

محمد عز الدين التازي

مصطفى يعلى

محمد غرناط

لطيفة البصير

حسن إغلان

إسماعيل البويحياني

عزيز وعزيز والزلال

محمد عز الدين التازي

يكون لها باب، وأنهم قبل أن يهجرها غطوه
بالتراب المعجون فلم يعد ظاهراً؟ مشينا حذري
الخطي، نتطلع إلى بعضنا من حين لآخر. كان
عزيز يحمل خَرَجَهُ وكنت أحمل خَرَجِي. طفنا
حول الضيعة كما طاف السندباد حول بيضة
الرخ. أخيراً وجدنا الباب، كان مختبئاً وراء عيدان
القصب، أزحنا العيدان وطرقناه كأننا ننتظر أن
يرد علينا أحد. كنا نعرف أن الضيعة مهجورة
كما قال لنا عابر سبيل التقينا به في الطريق.
ومع ذلك طرقناه عدة طرقات، دفعناه فانفتح
لنا. دخلنا. في الفناء رأينا فُرْنَا غطاه السواد وما
بداخله سوى الرماد. هنا كانوا يُنْضَجُونَ الخبز

وجدنا نفسنا معاً، في ضيعة مهجورة.
ترابها أعفر. حيطان تُسَوَّرُها من طوب وقصب.
أحسسنا بالرهبة ونحن نبحث لها عن باب.
طفنا حول سور الطوب وحول سور القصب.
سألني عزيز:

_ لماذا أنت مرتعب.

قلت له:

_ وأنت ألا ترى الرعب في وجهك؟

قال:

_ حتماً فأنا لا أراه. وإنما أشعر به كما تشعر

أنت.

أين يكون باب هذه الضيعة؟ هل يُحتمل ألا

الوحوش. لكن منظرنا متوحش. هل نحن أهل الكهف؟ أهذا هو الكهف؟ غير أننا لم نَنَم كما نام أهل الكهف. منذ ليلة الزلزال الذي ضرب المدينة لم ننم. خرجنا من تحت الأنقاض وكان عزيز يبحث عني وأنا أبحث عنه حتى التقينا فهرينا من المدينة التي ضربها الزلزال. مشينا على غير هدى، لا نقصد مكانا بعينه. حتى أرشدنا عابر السبيل الذي التقينا معه إلى الضيعة. قال لنا:

_ يمكن أن نأمنّا فيها العيش ريثما يعود إليها أصحابها. وهم لن يعودوا في الغالب. جلسنا على الفراشين نشعر بالوهن. تطلعت نظرانا إلى السلم وكأننا نترقب أن ينزل منه أحد ليلومنا على دخول البيت بغير إذن أصحابه. وربما إن رأى منظرنا المتوحش فسوف يهاجمنا بسيف أو بمسدس أو بندقية. نظرت إلى عزيز فرأيت غائم النظرات. سألته:

_ هل من ماء نشربه؟

رد علي:

_ سأخرج لأبحث عن البئر. لا بد أن تكون في الباحة بئر منها كان يستسقي الماء من كانوا يسكنون هذه الضيعة.

قلت له:

_ لا تخرج وحدك. سأخرج معك.

رأيت لا ينهض من مكانه فقلت:

_ والطعام؟ ألا نأكل؟ هل نموت هنا جوعا؟

بدا غير مهتم بما أقول. أخرج من خَرَجِهِ العديد من أوراق الكتابة. ومحبرة بها حبر. وريشة من ريش طائر وقال لي:

_ أنا سأكتب وأنت سوف تكتب. أنا سأكتب في هذه الغرفة وأنت ستكتب في الغرفة الأخرى.

قلت له:

وَيَشُؤُونَ الشَّوَاءَ إِنْ كَانَ لَدَيْهِمْ ضِيُوفٌ. ها هو باب البيت. اقتربنا منه فكان مفتوحا. قال لي عزيز:

_ هل ندخل؟

عرفت أنه خائف من أن تكون الحيات والأفاعي قد سكنت البيت. قلت له:

_ ندخل.

وجدنا بيتا قرويا مُكَوَّنًا من طابقين. في الطابق الأرضي غرفتان ومطبخ ومرحاض. أما السلم الذي يصعد إلى الطابق العلوي فلم نتجراً على أن نصعده. دخلنا غرفة بها أفرشة على الأرض ومائدة ليس فوقها شيء ومراة على الحائط. نظرنا إلى وجهينا في المراة فأفزعنا ما رأيناه. لم نتعرف على ملامحنا. وجهان مُغْبَرَّان ظهرت عليهما التجاعيد وعينان جاحظتان وشَعْرٌ مسترسل. هو ليس عزيز وأنا لست عزيز. صرنا متوحشين. وضع عزيز خَرَجَهُ على المائدة. جلس على فراش وكأنه يستريح من تعب الدهر. جلست على فراش آخر قبالته. نظرت إلى تعبه الذي جعل أسارير وجهه تنقبض. قلت له:

_ مالك؟

رد علي وهو يزفر:

_ مشينا كثيرا قبل أن نصل إلى هذه الضيعة.

ضحكت وقلت له:

_ هل نسيت أننا قد مشينا كثيرا. في رحلة العمر. وحيث سِرْنَا في أماكن كثيرة؟

ابتسم وقال لي:

_ ولكن هذا هو آخر المشي. وفيه وصلنا إلى الضيعة المهجورة.

باغتني منظره وقد اتسخت ثيابه وَمَتَّ أظافر أصابعه. نظرت إلى ثيابي فكانت مَتَسِخَةً كما كانت أظافر أصابعي نامية. كل هذا بسبب المشي في البراري ومصارعة

الغرفة الأخرى. ودعني وشأني أكتب هنا في هذه الغرفة.

ذهبت إلى الغرفة الأخرى. أخرجت من خرجي أوراق الكتابة والمجبرة وريشة الطائر. نظرت إليها فلم يأتني أي خاطر أكتبه عن مدينتي التي داهمها الزلزال. دروبها وشوارعها وأحيائها. أناسها الذين لم يكونوا طبيين كالملائكة ولم يكونوا أشرار كالقتلة. النساء اللواتي عرفتهن في شبابي الأول. عملي في مكتب البريد مع زملائي. المقهى الذي كنت أرتاده كل مساء لأقرأ الجرائد. البيت الذي كنت أسكنه وفيه مكتبي ومخطوطاتي التي لم يقبل أي ناشر أن ينشرها. الصباح والمساء. الليل والنهار. الخريف والربيع. وجه المدينة المتبدل مع دورات الفصول. أمي التي ماتت بعد أن داهم الحريق بيتها فأخرجناها من الحريق وأخذناها إلى المستشفى وقد تَفَحَّم جسمها. قال لي الطبيب أخرج الخاتم من إصبعها. حاولت أن أخرجه فأخرجته مع لحم إصبعها الذي تَفَتَّت. والذي الذي كان قصير النظر. وقد ابْتَلَيْ بِدراجة أخذ يركبها ويطوف بها في الشوارع إلى أن وقع هو والدراجة في حفرة من تلك الحفر التي لم تهتم وزارة الأشغال العمومية بإصلاحها فَشَجَّ رأسه ومات. حبيبتي سلوى التي خانتني مع عامل في هولندا وعدها بالزواج. الطيور السوداء التي كانت خَلَقَ فوق البيوت وشوارع المدينة من غير أن يعرف أحد من أين أتت. مكتب البريد الذي محاه الزلزال فلم نعد نمة من رسائل أو حوالات تصل إلى أحد. بيتي في العمارة وقد هَدَّه الزلزال. أحلامي بأن أجد امرأة أحبها وتجنبي فتنزوي ونجب الأطفال فأفرح بهم وقد دَكَّها الزلزال. وجوه أعرفها أو لا أعرفها من سكان المدينة وقد أُخْرِجُوا من تحت الانقاض جنثا بعد أن لم تنفعهم الاستغاثة.

غمست الريشة في دواة المداد. بقيت

_ وهل هذا هو وقت للكتابة. كيف نكتب وأنا وأنت عطشانان جائعان؟

نظر إلي وقد زادت أسارير وجهه تخلصا وقال:

_ الكتابة لا وقت لها. لو أننا قد ارتويينا من ظمأ وشبعنا من جوع فما الذي سوف نكتبه؟ هل سنكتب عن التخمّة؟ سألته:

_ وما الذي نكتبه ونحن على ظمأ وجوع؟ قال لي:

_ الزلزال الذي داهم المدينة. نكتب عن الزلزال. قلت:

_ والبراري التي قطعناها مشيا عن الأقدام حتى وصلنا إلى هذه الضيعة المهجورة؟ قال لي:

_ لا تعجبني كتابة الرحلات. فأنا قد أصبحت رحالة بالرغم عني بعد أن غادرت مدينتي وأنا أسرها وما كنت قد عشته فيها. وهو ما أصبح ذكرى من الذكريات.

عندما رأته يضع الريشة في المجبرة. ويخطُ حروفا متلاحقة. وجدت أنه يكتب جملا وأفكارا من خلالها يصوغ عالم الكتابة. بقيت حائرا وأنا أراه لا يبالي بوجودي بقربه. لا يشعر بالظمأ والجوع. ومع ذلك فهو لم يسع إلى البحث عن الماء أو الطعام. بل جلس ليكتب. لم أشأ أن أكون رقيبا عليه وهو يكتب. فقد يزعجه ذلك. ويُفْسِدَ عليه ما يراوده من أفكار وما يتجلى له من تجليات. رفع نظره نحوي وقال لي:

_ عزيز. ألسنت كاتباً مثلي؟

قلت له:

_ أنا كاتب مثلك. أنت كاتب وأنا كاتب.

قال لي:

_ اكتب في مكانك الخاص. هناك في تلك

رأيت دواته هي الأخرى يسيل منها الدم
ويتدفق على الأرض. نظرنا إلى بعضنا.
خرجنا إلى الباحة. نظرنا إلى وقع أقدامنا
فراينا خطواتنا مصبوعة بالدم. غادرنا
الضيعة وقد تركنا فيها خَرَجَيْنَا. مشينا
في البراري. وكلما نظرنا إلى وقع أقدامنا
على الأرض. كنا نرى خطواتنا مصبوعة
بالدم.

أنظر إليها وهي لا تقترب من الورق. قلت
أنا ظمآن جوعان. حائر في أمري وفي أمر
الزلال. ربما أصبح المداد الذي كان في الدواة
دما. هو دمي ودم كل القتلى في الزلال.
ربما! لكنني ما نظرت إلى الدواة حتى
رأيتها تفيض دما. ساح الدم على الأرض.
أصبح الدم نهرا يتدفق من الدواة ويسير
في مجراه. أصابني الرعب. هرولت نحو
الغرفة التي يجلس فيها عزيز ليكتب.



اعتذار مؤجل إلى زمان ما

مصطفى يعلى

الدوام من مشرق اليوم إلى مغربه، ويزعجون
الحجر قبل البشر، وكأنهم مجانيين في مارستان
أو ثيران في ساحة مصارعة.

عاد جرس الباب الخارجي إلى النعيق
المستطيل مجددا. انفتلت نحوه أكثر غضبا
وقلقا. شرعته عن آخره. تراءى لي سديم الحلكة
شجرة محروقة الأغصان والأوراق. مطبقة على
الكون. بينما لم يعد هناك سوى بضعة خيوط
من نور نحاسية وفضية تغالب تسلفها في
محاولة فاشلة. لم يكن هناك أحد. إنما هي
رائحة توقع شر مبهم. مشروخة بأصوات كلاب
تنبح من بعيد. ربما لأنها قد استشعرت زلزالا

لما انطلقت فجأة أعنة نعيق جرس الباب
الخارجي. في إلحاح طويل طويل؛ كانت الحلكة
الشديدة غرابا عملاقا يكر مطاردا بقايا حمرة
الغروب. في حرب أبدية نشيطة. فخففت نحو
الباب. شرعته عن آخره بعنف متعمد. ندّ عنه
صرير كئيب شبيه بمواء قط جريح. لا أحد هناك.
إنما هو الصمت الملبد بهدوء ما قبل العاصفة.
أغلقت الباب. تبت أيدي أباتكم وشلت
أرجلهم يا أبناء الغيلان. أيها اللقطاء عديمو
الحياء. بنس لهذا العالم الهجين. إنه يقتحم
عليك خلوتك حتى وإن اختفيت في بئر عميقة.
لا راحة مع الأبالسة. الذين يصخبون على

وشبكاً.

انتابني رعب من ينتظر بقاعة الانتظار عملية جراحية خطيرة، أو من يمر بمقبرة موحشة ليلاً. أغلقت الباب. تبا لزمان فقد فيه الأطفال حمرة الخجل. أكيد أن أحد شياطين حارة السعادة الصغار قد فعلها مرة أخرى. ثم الحجر في دارهم بسرعة قياسية.

ومرة أخرى أصاب سعار النعيق جرس الباب الخارجي. فجريت نحوه أكثر تصميمًا على وضع حد لهذا اللعب السمج. فتحت الباب بسرعة عصبية. فانفلت مني واصطدم بالجدار محدثًا فرقة جد مزعجة. كان الظلام قد تسيد على الفضاء نهائياً. وكأنما ضخت ندفة نافورة عملاقة فوارة بغابة من المرشات. على شاشة الذاكرة. حضرت من عالم النسيان صورة أبي. ساعة احتضاره. في ليلة شتوية حالكة. نظرت بينا ويساراً. مردداً: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. لا أحد هناك. تمددت مخالب الرعب بين أستار الظلام الكثيف. فتنمل شعر رأسي. بل وشعر كل جسدي. فجأة نبت من قشرته كائن في حجم الفولة. وانطلق يتضخم هو وظله مثل مارد المصباح في ألف ليلة وليلة. استمر يتضخم. ويتضخم. ويتضخم. إلى أن ملأ فضاء الباب. ترى ماذا حكى شهرزاد في مثل هذه النازلة؟. شهرزاد لم يتح لها الزمان فسحة كافية لتقول كل شيء. كانت قد سكنت عن الكلام المباح منذ أدركها صباح الديك فجر الليلة الأولى بعد الألف. احترت كيف أتصرف مع هذا المارد الكبير الصغير. وقفنا وجها لوجه. ثالثنا المقت. واربعنا التوقع.

- ماذا تريد يا ابن الأفاعي؟.

في رشاقة وخيلاء مصطنعين. وضع كوع ذراعه اليسرى على النخلة الميتة العالية المنتصبة قبالة الباب. حك بأصبعه تاج الهدهد

المنفوش وسط رأسه. المخلوقة على طريقة البحارة الأميركان. ثم همهم في تصميم وحدة غريبين عن سنه. في حين راح تنفسه يتسارع في تريض شبه عدواني. وكأنه ينوء جأهي بأثقال ثار قديم متراكم.

- لقد شتمتني ! لماذا؟.

- متى؟.

- عندما كنت وأقراني نلعب الكرة هنا. هذا المساء.

- أنا لا أذكر أنني قصدتك أنت بالذات أيها الجني الشرس.

- بل جعلتني أضحكة أمام أقراني .

- إذن. لماذا تلعبون الكرة أمام بيتي؟.

فهقه قهقهة اتسع لها فمه من الأذن إلى الأذن. وكأنه يصيح أمام حريق مهول طلباً للنجدة. احتج:

- وأين نلعب؟ دلني على ملعب. أو قاعة مغطاة. أو مجمع رياضي. أو ساحة. أو حديقة يمكن أن نلعب فيها؟.

- وما لي أنا؟ هل أنا الدولة؟ أم تراني لا أعلم أنني رئيس للمجلس البلدي؟.

اعتدل في وقفته. وضع كفيه على جانبي خصره. ثم أقمني حنظلة مخللة أضخم منه بسنوات:

- المهم أن تعتذر لي..

- أعتذر لك؟!.

وكدت أصفعه. وكدت أترجاه أن يتقي الله في كهولتي. قلت في نفسي: وأنا من يعتذر لي؟ هل أوقظ من القبر ذاك الذي كان يعلمني جدول الضرب. بالضرب صباح مساء؟ وهو من يعتذر له عن فعلة أبيه حين رماه في غياهب جب. لكونه لم يحفظ نصيبه اليومي مما تيسر من القرآن الكريم؟. أثناء هذا التأرجح. هبت نسمة ربيعية زكية ناعمة. مشبعة

- ومن قال إنني صغير يا عمي؟
- ألا تكون في الثالثة عشر من عمرك؟ ومع ذلك هات رأسك أقبلها.
- لا، لا، ليس الآن. يجب أن تعتذر لي أمام أقراني.
- وأين أقرانك؟
- دخلوا بيوتهم. ألا ترى أن الوقت متأخر؟
- طيب. هاتهم في الصباح لأعتذر لك أمامهم.
- وهو كذلك. تصبح على خير.
باغتتني جثته بأن أخذت تتقلص وتتضاءل. إلى أن أصبحت في حجم الفولة. تماما مثل مارد المصباح السحري حين يشرع في العودة إلى داخله. أين ذهب؟ هل تسلق السماء؟ أم التهمت الأرض؟ أم تلقفه غراب الظلام؟ شهقت روحي: أه لو بقي وقتا أطول. كنت سأبوح له بأسرار طفل آخر عاش منذ آلاف السنين. بل وددت لو أنه كان ورفاقه جميعا هنا الآن. لأعترف لهم بأنني كنت أغضب عليهم من أجلهم. يا ليت الزمان يترنح ويعود القهقري قليلا. إذن لأطفأت هذا الالتئاع بمعانقتهم جميعا مهددا. وبتقبيل رؤوسهم واحدا واحدا موضحا ومستسما. ولعرضت على مسامعهم جوهرة شاعر مبصر غير مبصر عاش منذ أربعة عشر قرنا: تعب كلها الحياة.. لست أدري ماذا كان سيقول لو أنه عاش في عين جنون أيامنا الغابوية الحالية؟ ولتفرست في وجوههم مستطلعا مستقبل كل واحد منهم. مثل عراف مدرّب. ولقلت للمهندس ستكون مهندسا. وللطبيب سنصير طبيبا. وللمحامي ستصبح محاميا. وللتاجر تنتظرك التجارة. وللمهووس بالأدب سيكون لك شأن وأي شأن. لكن هل يتحقق التمني؟

بدفء شمس الربيع وخضرة زرابيه. وخرير مياه الجداول الجبلية. وروائح الورد والياسمين ومسك الليل ساعة مغرب صيفية. انثالت على الروح. فغبرت عزمي. ملأني حنين مبهم إلى أن أشارك في الغد الأطفال الشياطين هوس لعب الكرة بالحجارة. وأن أجري معهم لدق أجراس المنازل والاختفاء بسرعة قياسية. فقد توغلت ذاكرتي في عالم مقبت لكنه محبب. تربع على مسام الذاكرة طفل آخر من أزمان سحيقة. كان أيضا في حجم الفولة. غير أنه عاش كل طفولته في حجم الفولة. لم ينسني اختلاف الليل والنهار شبحه أبدا. كان مهذبا رغم أنفه. ما كان يستطيع أن يتهجى كلمة (لا). كما لم يكن يحسن جدول الضرب. كان مرعوبا باستمرار. وجائعا باستمرار. ومريضا باستمرار.. وأنا اللحظة أسمع عويله المستمر..

تدفقت الدموع إلى جفني. دون أن تتمكن من السيلان. لأنني قاومتها باعتصار ذاتي حتى لا تسيل. تراخت أعصابي. هشتشت للطفل الكبير الصغير. كما لو أنه مارس علي سحرا خارقا نفاذا. فأبته تعويذة عجيبة هذه التي حوّلت الكبير صغيرا والصغير كبيرا. والغاضب مرحا والمرح غاضبا. جعلت أبحث عن تبرير ملائم يحفظ ما تبقى من ماء الكهولة بين جاعيد وجهي. غير نادم على التورط معه في صبيانياته. متذعرا بشتى الحجج لإقناع نفسي. ولأول مرة تأملت تحت ضوء الباب الباهت وجهه بتمعن. إنه من العينات البشرية التي ترغبك على أن تفلق عليها. رأيت في لمعان عينيه إضمامة مخططات لا تزال في لائحة الانتظار يفضحها بريق الذكاء والتطلع والتحدي. فهمست له وكأنني أخاطب أحد أولادي:

- متى كان الكبار يعتذرون للصغار يا بني؟
تبددت حدة عناده. ولانت نبرة صوته:

فاستخبرت عنهم. واستخبرت بلا فائدة.
علمت فيما بعد البعد. بعد أن شاخ الزمان
وأصبح يتكئ على عكاز خشبي مسوس. دون
أن يكون ما فات مات؛ أن صقورا جائحة قد
تخطفتهم ساعة اختلاط الخيطين الأبيض
والأسود. وأبحرت بهم نحو تخوم القطب
المتجمد الشمالي.

دب في الروح خوف مجنون. معلنا أنني ربما
لن ألقى الطفل الكبير الصغير أبدا. فتملكني
إحساس بغربة من غرقت سفينته. فوجد نفسه
وحيدا في جزيرة قاصية قاسية موحشة.
وانتظرته ورفاقه في الغد. يملا كباني جوع
غريب لرؤيتهم. انتظرتهم طويلا. لكنهم لم
يأتوا. وانتظرتهم بعد الغد. بل وبعد بعد الغد.
وبعد بعد بعد الغد. لكنهم لم يأتوا أبدا.



اعترافات أوديب

محمد غرناط

صدفة

في ساعة متأخرة من الليل داهمت سيارة الشرطة جماعة من الرجال في ركن مظلم من الحي وألقت القبض على واحد منهم فيما الآخرون لاذوا بالفرار. كانوا متحلقين حول مائدة صغيرة عليها زجاجات خمر وأطباق سردين معلب. ستة رجال تتباين ملامحهم وأعمارهم. أما رجال الشرطة الذين قفزوا من السيارة بخفة عالية فكانوا ثلاثة. وبقي رابعهم بمقعده خلف المقود يراقب بحذر خشية أن يتعرض زملاؤه لسوء. بدا الرجل الذي وقع بين أيديهم في حالة ذهول وهو يسألهم:

من أنتم؟

لم يردوا عليه. قيدوا يديه خلف ظهره ودفعوه باتجاه السيارة. كان ينتفض ويصرخ غاضبا:

لا شك أنكم لصوص. اعلموا انه إذا كنتم تبحثون عن مال فليس معي شيء. لا ذهب ولا فضة.

قال أحدهم باستهزاء:

ألا تعرف من نحن؟

رد صادقا:

- لا والله. أنا رجل غريب حللت بهذه المدينة منذ ساعات قليلة. وبالصدفة التقيت هؤلاء

هل تعرفني سعادة العميد ؟
 لم يجبه. فتابع دون اضطراب:
 لا ترهق نفسك سيدي. ولا تبحث عن حيلة
 لمعرفة ما حدث. سأربحك من جميع المتاعب
 لتقوم بواجبك على النحو المطلوب إذا كنت
 فعلا تفكر في أداء واجبك. هل توافقني؟
 ظل صامتا كأنه فقد القدرة على الكلام
 تماما. فواصل أوديب بصوت واثق:
 - لا يهم سيدي. المرء يحكمه ضميره قبل
 أن يحكمه أي شيء آخر. وبالنسبة لي فأنا أعرف
 ماذا أفعل. لا تستغرب إذا قلت لك إنني فعلا
 أعمى. لكنني أراك وأنت تعرف السبب. عادة.
 أمثالك يعرفون كثيرا من الأسرار التي لا يعرفها
 باقي الناس. و الأهم هو ألا ترهق نفسك في
 البحث لأنني سأعترف لك بدون مراوغة بأنني
 مجرم. أجل. إذا كان هذا ما يعنيك أن تعرف
 فقد ارتكبت جريمة قديمة مر عليها تاريخ طويل
 واطلعت عليها أجيال كثيرة.
 مكث يلاحق حركة شفتيه إلى أن توقف و
 سأله :

ما الذي دفعك إلى ارتكاب هذه الجريمة؟

أجاب بأسى:

حكم علي القدر بأن أرتكب هذا الفعل .
 القدر وحده ولا شيء غيره . لقد كان وراء جرمتي.
 فانهيت حياة والدي ودنست سريره.
 لاح الامتعاض على وجه العميد وهو
 يسأله:

- ألم تستحي وتخش الله؟

- مصيبة. لقد ندمت على ما فعلت.

بدا أوديب كأنه يتهاى للبكاء. لكن صوت
 العميد جعله يعدل و يصغي إلى العميد هو
 يخاطبه بصوت هادئ:

- اسمع يا رجل. الحقيقة أن ما دفعك إلى
 ارتكاب هذه الجريمة هو أنك كنت تتطلع إلى

الرجال فأطعموني وسقوني خمرًا. إنهم نبلاء
 وكرماء لم يمسوني بسوء أو يسمعوني كلام عار.
 لم أكن أعرفهم من قبل ومع ذلك أكرموني.

- ما اسمك يا رجل؟!

- أوديب.

تسأل الشرطي في استغراب:

- أوديب؟!

- أجل..أوديب بن لا يوس.

- من أين أتيت؟

- من مدينة طيبة. هل تعرفها؟

رفع الشرطي بصره إلى زميله اللذين
 بمسكان بأوديب. كانا يتابعان الحديث دون حركة
 أو كلام. سأل أحدهما عن رأيه فأبدى اندهاشه
 ما سمع وصمت. بينما الثاني هز كتفيه وقال
 إنه عرف حالات كهذه. فمن وقت لآخر يصادفون
 رجالا أو نساء غرباء لا يتأكدون من هوياتهم
 بسهولة. وهم دائما يصحبونهم معهم
 مخافة أن يرتكبوا جرائم تضاعف من أتعابهم.
 لذا فضل أن يرافقهم هذا الرجل إلى مركز
 الشرطة.

تحقيق

ما إن علم عميد الشرطة أن إسم هذا
 الغريب هو أوديب حتى اهتز مذعورا وطلب من
 مساعديه أن يأتوا به مكبلا من يديه ورجليه.
 وأن يأخذوا كل ما يلزم من حذر حتى لا يتسبب
 لهم في وقوع فاجعة. مكث واقفا خلف مكتبه
 إلى أن أحضره وراح يتأمله بانزعاج بالغ. قامه
 فارهة بمنكبين عريضين. و صدر ضخم. ورأس
 كثيف الشعر. له عينان بيضاوان لا أثر فيهما
 للسواد حتى لأنه يبدو مثل أعمى لا يرى شيئا.
 فتح العميد فمه بالكاد وخاطبه قائلا:

أنت هو أوديب بن لا يوس.

رد ضاحكا:

كما أساء لها. دمعت عينها فأخفت دموعها بسرعة كأنها من العيب أن تبكي في حالة ترى أنها لا تستحق دموعه. إنه رجل تافه. تركته من دون رحمة. فلم يعرف إن كان عليه أن يعود إلى طيبة أم يواصل سيره إلى حيث لا يعلم. تردد طويلا ثم قرر أن يستأنف الطريق ولو أخذته إلى النار. وهو لا شك ذاهب إليها.

المدينة لا يستطيع أن يعود إليها الآن. فأت الأوان. لقد أصابها دمار يبدو أن لا أحد سينجو منه. انتشر الفساد وظل يتسع من غير أن يتوقف. ضاقت أحوال الناس فغادروا بيوتهم وانتصبوا في الساحات العامة متجهين إلى السماء بالدعاء والدموع والعيول. البلاء أكبر مما قد يتخيله المرء. لم يكن أوديب يدري سر ما حدث. ولما علم اغتم وساءت حاله في وقت وجيز. أدرك أنه اقترف فاحشة كانت وبالا على قومه. فلم يتردد في عقاب نفسه على ما فعل. ففأ عينيه وتاه على وجه الأرض في مغامرة لم يقم لها حسابا. فكتب بذلك أسطورة لأهل طيبة ظلت لقرون تعرضها في ملاعب التمثيل بصورة تمتزج فيها مشاعر الحزن بأعمال الرقص والغناء.

الماء العكر

رجع العميد إلى مكتبه ولا شيء يعنيه غير هذا الرجل المنحدر من قلب أسطورة عريقة. ترك ابن خالته مغمورا بسعادة لا يقدر ثمنها أحد. أن يصبح المرء وزيرا فهذا أمر غير هين. لكن أن تلتقي أوديب وتنجز حقيقا معه فهو أيضا أمر غير هين. حضر أمامه الأثم الذي كان عليه أن يضع هذا حياته ليربح نفسه ويربح معه بني آدم.

فحصه بحدة قبل أن يسأله:

من أين نبدا؟

السلطة. لهذا فقدت صوابك وقتلت أباك من أجل أن تستولي على عرشه وسريره في أقطع فعل عرفه التاريخ.

رد عليه نافيا:

كلا. إنه القدر كما قلت لك. صدقني. إنه هو الذي يتحكم في الإنسان. ويسلبه حريته وإرادته. فيقوم بأفعال يجهل عواقبها.

تماسك العميد أكثر وحاول أن يبدو في مظهر يليق بمقامه:

أنت الآن تراوغني لإخفاء الحق والحقيقة.

مسح أوديب على وجهه وفرك عينيه بقوة وجعل يحرق في العميد محاولة أن يكتشف ملامح وجهه التي لم يسعفه بصره على التقاطها بوضوح تام. ثم قال:

صراحة أن التفكير في السلطة أمر محير.

ربما هي أيضا قدر.

في هذه اللحظة بن الهاتف فرفع العميد السماعه وأخذ ينصت لمحدثه. تغيرت ملامح وجهه بغتة. غمره الابتهاج وأخذ يقوم بحركات مرحة كأنه يتهيا للرقص. ثم أعاد السماعه إلى مكانها ونادى على مساعديه. أخبرهم بلا تردد أنه تلقى خبرا بتعيين ابن خالته وزيرا وعليه أن يذهب حالا لتهنئته. جمدوا أمامه وهو يوصيهم بالألأ يغمض أحد عينيه أثناء حراسة أوديب. لم يتحركوا كأنهم أصنام. فيما أوديب رفع صوته طالبا منهم زجاجة ماء باردة.

ذكرى دائمة

كل من يعرفه تخلق عنه. بقي وحيدا مثل بغير مبع. حتى ابنته رافقته إلى منتصف الطريق وهجرته. لم تتردد في أن تظل بجانبه و قد ألحق السوء بالديه وأبنائه. كادت تبصق على وجهه قبل أن تفارقه. لكنها تراجعت من شدة الحياء ولم تخفه أنها لن تسوء إليه

رد عليه بدون تفكير:

إسأل نفسك.

ضحك:

- نبدأ من حيث انتهينا أمس.

- أنا لا يهمني من حيث نبدأ أو ننتهي. لقد

خصت لك المشكلة ولم أخف عنك أنني أذنبت وعاقبت نفسي بقسوة على ما فعلت بالرغم

من أن القدر هو الذي كان وراء ما وقع.

- أظن أن كلامك ينقصه الصدق.

- بالعكس كنت صادقا وصريحا.

- أريد أن أعرف إن كان طموحك إلى السلطة

قد ساهم في تشجيعك على ارتكاب الجريمة.

- لا أعرف.

- أرجوك أن تخبرني بما كان يدور برأسك.

قال بعد صمت طويل:

- لم تكن السلطة غائبة عن ذهني.

ربما هي أيضا كان لها دور فقتلت أبي وانتهكت

سريره من غير أن أعرف شيئا عما أفعل.

- لا تنس أنك أيضا دمرت مدينة.

- فعلا. لا أنكر أنها بسببي أصابها خراب

حولها إلى أرض قاحلة لا ماء فيها ولا شجر.

توقف لحظة ثم خاطبه محذرا:

إياك أن تفكر في منصب.

إهتز العميد وقاطعه ناهرا:

كفى.

لكنه تابع دون أن يعبا به:

لا تنزعج. لقد بلغني أن ابن خالتك تولى

منصب وزير وتنبأت بلعنة في طريقها إليكم.

صرخ في وجهه:

أنت مجرم ومجنون. ابن خالتي رجل حكيم.

ضحك و قال باستهزاء:

كلكم حكماء ماعدا أوديب.

تساءل العميد بغباء:

ماذا تعني؟

أعني أنكم..

قاطعه بسرعة:

إخرس:

لم يصمت طويلا وقال:

ربما العالم كله إلى خراب.

ثم أضاف بعد برهة:

- أنت أيضا تنتظر أن تصبح وزيرا أو عاملا أو

أي شيء آخر ليكون لك شأن مثل ابن خالتك.

- من فضلك دع عنك هذه الأمور.

- لماذا سيدي؟ هذه حقيقة.

- الحقيقة هي أنك مجرم ومجنون.

- كلا. أنا عبد مظلوم.

بدا العميد غاضبا. احتقن وجهه وهو يلوح

ببيده كما لو أنه يستعد لإطلاق النار في وجه

أوديب الذي تجاهله تماما ورفع رأسه وأخذ يطوف

ببصره كأنه يبحث بما لديه من نور ضئيل عن

منفذ يفر منه. ربما أصابه اليأس وهو يتنهد

طالباً من العميد إطلاق سراحه ليعود عند

الرجال النبلاء الذين أكرموا. وهم لا شك الآن

متحلقون في زاوية من زوايا حيهم المظلمة. لم

يشفق منه وبدا في أقصى حالات القسوة وهو

يؤكد أن مكانه هو أن يكون وراء القضبان مدى

الحياة. هز كتفيه غير مقتنع وصمت في انتظار

لحظة يتاح له فيها أن يفرغ ما تبقى في صدره

من كلام.

الدعسوقة...

لطيفة لبصير

فقد كانوا ينقضون على صديقتي الجميلة كلما رأوها. كان يوما صعبا حين رأيتهم يتصارعون فيما بينهم للظفر بالدعسوقة. كانت قد طوت جسدها وتكومت قليلا حتى لم يعد يظهر لها رأس أو أقدام... سارعت إليهم أرجوهم كي يتركونها تذهب بسلام. لكنهم أبوا... منذ ذلك اليوم العنيد. ذهبت إلى الغابة التي جاور بيتنا. كانت الأشجار قد غطت مساحات كبيرة وتفرعت غصون نحيفة لم أعدها من قبل. وكنت أشعر بأنني أبحث عن الدعسوقة كي أمنعهم من دحرجتها كل يوم. فقد كنت أعشق هذه الحشرة الصغيرة. جمعت أعدادا منها في

كانت في يدي قصبة طويلة ممتدة. وأنا أغطسها في عمق النهر. سقطت واختفت من أمامي. سحبت قدمي ثم عدت إلى الوراء قليلا وأنا أشعر بخوف شديد. تبدى لي من يدي المرتعشتين... فالخوف من أن يبتلعني النهر لم يعد يفارقني منذ أن سمعت حكاية العمة فريدة. كانت في كل مرة تعيد حكاية الفتاة الجميلة التي أرادت أن تنام في النهر قليلا فغرقت. وكنت كلما رأيت النهر في هدوئه التام أتذكر قول العمة. بأن النهر يكون أكثر هولا حين يغري بالنوم في أحضانه. لم أكن أستطيع أن ألعب مع أطفال القرية.

بعد أيام ارتدبت بذلة برتقالية اللون ذات نقط سوداء. كنت قد ذهبت مع العمة واشتريتها من وسط البلدة. كنت قد عشقت هذه الألوان وعشقت ارتداء أصدقائي لها. كان أصدقائي الجدد قد ألفوا شرفتي. لذا صاروا يذهبون ويعودون إليها وكأنهم اتخذوها لهم مسكنا. وكنت قد اعتدت أن أناولهم أصبعي ليتسلقوا فوقه وهم يطيطون بأجنحتهم التي تساعدهم على الصعود والطيران إلى الأعلى البعيد وصاروا يقتربون أكثر حين بدأت أشبههم في اللباس والطقوس معا. وكنت أردد لهم بلطف شديد

Petite coccinelle

Laisse-moi compter tes vies sur tes ailes
Toi qui n'as jamais vu ta colère dis-moi
Dis-moi comment faire comme toi

لكنني لم أستطع أن أنام في تلك الليلة رغم الظلمة ودقات الساعة المتتالية. كنت ما أزال أسمع الأطفال وهم يرددون بصوت مرتفع ويقهقهون حين رأوني أرتدي البذلة:

كوكسينيل...كوكسينيل...كوكسينيل...

لم تنتبه أُمِّي إلي. ما زالت تسترق النظر إلى أبي. وهي تطرّز مناديلها... مناديل لم أعد أستطيع عدها. ولا أظن أُمِّي نفسها تستطيع ذلك.

كانت الساعة الثامنة حين كان زوجي ينادي بأعلى صوته. لم أكن أحب أن أجيبه في تلك اللحظة. سحبت قدمي من اللحاف كي أقاوم تلك النوبات التي أغفو فيها كلما دقت الطرقات الثمانية. وتمنيت حينها ألا أراه حتى تزول النبضات وما يليها من طقوس. كنت قد اعتدت على الطقوس السرية. حتى أنني أكررها دون أن أدري. أحيانا تبدو لي العمة فنيذة وهي واقفة بمنشفتها الوردية لتجفف جسمي

إناء زجاجي واسع ووضعتها في شرفة غرفتي وأحضرت لها بعض الحشرات... وصار لي أصدقاء جدد بكل الألوان الحمراء والصفراء والبرتقالي. كنت أعشق اللون البرتقالي كثيرا. وكنت أنزوي وأركن إليهم في تلك الساعات الرتيبة التي تمر بطيئة في المساء. فقد كان والدي يضع نظاراته الطبية في كل مساء مثبتا لها فوق أرنبة أنفه. وهو يتفحص ببطء الجرائد التي تصل متأخرة إلى القرية ويلعن ويسب ويقذف بأقصى اتهاماته في الهواء مخلفا زمجرة تستقبلها أُمِّي بهدونها المعتاد. وهي تطرّز مناديل منذ زمن بعيد. حتى أنها راكمت منها في الغرفة المجاورة طوابق بنفس الألوان بأشكال مختلفة. كانت ترغب أن تغير الألوان. لكنها كانت تعجز عن الذهاب إلى وسط البلدة للقيام بذلك. ما زلت أشعر بدقات الساعة الثامنة. كنت أعرف أنه بعد ثمان دقائق ستنادي أُمِّي العمة فنيذة لكي ألتحق بسريري بعد أن أكون قد نظفت في الثامنة إلا أربع دقائق أسناني بالفرشاة. وأنا أتمضمض بحفنة من الجمل التي تكررها العمة كل يوم في نفس الدقائق التي تسبق دقات الثامنة. والتي صارت تدق في صدري كل يوم. كنت أخبئ دفاتر فارغة تحت اللحاف في ذلك اليوم. لأنني صرت أكره الثامنة والنوم في تلك الساعة الرسمية التي تؤذن بانتهاء عالمي إلى لفولي في البيت. أشعلت الضوء وبقيت أنتظر قليلا إلى حين انقطاع أي خشخشة. ثم حملت أقلامي الملونة وبدأت أرسم صديقتي فوق الدفتر الجميل. لكن العمة فنيذة حضرت للتو لتبلغني أنني إذا لم أتم فسيتم طردها من العمل. وأعادني تحت الغطاء في الساعة الثامنة وخمس دقائق. وكانت تلك المرة الوحيدة التي تنار فيها غرفتي بعد الثامنة بخمس دقائق أو أكثر قليلا...

اندأهم في الكد والجهد. كانوا يدخنون السيجار الأسود ويضعون قبعات سوداء. وفوق أعينهم استقرت نظارات سوداء تقيهم من الشمس وهم يصطادون الحيوانات الجميلة... لم يكونوا في حاجة لأكلها، بل إنهم في كثير من الأحيان يصطادونها ليرمون بها في الخلاء ولكنهم يتباهون على بعضهم البعض بأصوات منظمة جدا وضحكات مرسومة بعناية تامة...

كان زوجي يرت على بطني بهدوء تام. وهو ينظر إلي وقد ارتعش شاربه المشذب. وكان ذلك الناقوس الذي يجعلني أشعر بأنه يريد شيئا. كانت طقوسه هادئة لا انفعال فيها. وكنت أربح لو أستطيع أن أصرخ أو أقهقه عاليا حتى سمعني البيوت المجاورة. لكن زوجي كان دقيقا حسنة الأمريكية التي يتحدث عنها منذ أن زار أمريكا. ولتحفني كل مساء بنفس الحكايات المتكررة التي جعلته يكتشف ذلك العالم البعيد عن أعيننا. وليكون فاتحته للدخول في طقوس حميمة كل مساء بارد.

وكنت أتكور... بداخل بطني كان يحدث اشتباك معوي. كنت أتمنى أن أحضر معي حشراتي الجميلة من غرفتي الصغيرة، فهي ما تزال هناك. كان أبي قد تركها فوق الحائط بعد أن رجوته كثيرا على أن لا يجعلها تغادر الغرفة. كان قد ضحك ضحكة رتيبة. وقال:

نعم، سأتركها، فأنت الفتاة الوحيدة التي رزقنا بها. وسنتذكر حماقاتك وسنقهقه ذات مساء...

ثم ضحك ضحكة مدورة. كررتها والدتي بصنعة مدربة وقوست فمها قليلا. فأثنى عليها أبي وعلى تربيتها لي...

لم أكن أستطيع أن أغض الطرف عن ساعديه القويين. كان يخفي عينيه الجميلتين لأنه لا يملك أن ينظر في وجه السيدة. ويوما ما

وندعكني وهي تقول لي بصوتها الخافت: لقد بدأ عودك يشتد. وأصبحت فتاة جميلة... لكن والذي كان قد رأى الحشرات تتطاير من الشرفة. وتأت تلك لحظة قد غيرت جلساته الاعتيادية كل مساء. فقد صعد إلى غرفتي ليكتشف الاناء الذي ترتع فيه الحشرات الجميلة. وصرخ ني وجا نعمة:

ابنة أكبر أعيان القرية تربي حشرات سخيفة...

كانت العمة قد بلغت صوتها الخافت حتى أنني تخيلت أنها لن تنطق فيما بعد. نادى على البستاني وأمره بأن يحرق هذه الحشرات حتى لا تعود أبدا إلى المنزل... وأعاد نظارته الطبية في مكانها المعتاد وغرق في جرائده. لكن البستاني لم يحرق أصدقائي. بل أعادهم للحقول وقال لي:

- إنهم أصدقاؤنا جميعا. فهم يأكلون الحشرات التي تلتهم الزرع... لقد أعدتهم إلى الحقول...

بعد أيام أصيبت العمة فنيذة بذهول حتى كادت أن تسقط. فقد ناديتها لأفاجئها بالدعسوقة. وقد رسمت منها أشكالا عديدة. حتى أن ألوانها البرتقالية صارت تلمع في الليل لتؤنس اللحظات التي أخاف فيها من الظلمة الشديدة. وشيئا فشيئا بدأت العمة فنيذة تلمع الألوان كي لا تذبذب وتحاول أن لا تصعد أمي إلى غرفتي.

كان زوجي ينظر إلي وهو يتفقد غيابي. وقد وضع قفازاته السوداء على الكومودينو. كان قد عاد من الصيد. فقد كانت له هواية دأب عليها منذ زمن بعيد. في نفس الساعة من العصر وبنفس الملابس ومع نفس الأصدقاء الذين كانوا يحدثونني عن الثروات التي استطاع أبائهم جمعها بمجهوداتهم الرصينة ومثابرتهم

بداخله. بدأت أمرر شفتي على شفتيه. لم يقاوم. أمسكني بكل القسوة التي أشتهي وضمني بساعديه القويتين حتى ذبت بين أحضانه. كانت تلك اللحظة الوحيدة التي شعرت فيها بأنني أوجد على وجه هذه الأرض الصغيرة. وكان ذلك العناق غريبا. لم يسبق أن أحسسته أو عشته من قبل. كنت أحلم به فقط. وقلت: المهم أنني عشت هذا الانفعال ولو لدقيقة واحدة... كان ينظر إلي بعدها بوجل. وكأنه قبلني دون أن يدري. لكنني وضعت يداي على شفتيه وأومأت له بأن لا يتكلم... لقد ذبت معه لدقائق فقط. لكنها لن تغيب إلى الأبد.

أسحب قدمي الباردتين من أعماق النهر وأهقه ثم أصرخ... وأعود كل يوم إلى بيتي لأتكور قليلا بعد أن يداعب النوم جفون زوجي.

بقيت أصر على أن ينظر في وجهي مباشرة وهو يكلمني. كانت عيوننا ساحرة. كنت أتمنى أن لا تنزلا ن أبدا. كنت في تلك اللحظة قد شعرت بارتباك في كل شيء. وكانت الأرض تدور... ولجت غرفتي وانهلت على الورق لأرسم العينين. كان قريبا جدا من أصدقائي. كان يشبهني رغم أنني بعيدة عنه. لم أستطع النوم في تلك الليلة. كان زوجي ينظر إلى توتري ويحاول بهدوئه المعتاد أن يمتص كل الانفعال الذي أحتزنه بداخلي. وكنت أراه معي. وأستعيد خارطة ذراعيه القاسيتين. حتى أنني ظننت أنني أمسكه هو. في ذلك اليوم تبعته. كان يعدو بداخل الأشجار. حين رأيته شعرت بالارتباك. وقال لي: بماذا تأمر السيدة؟ نظرت إليه. كنت أراه برغبة. أطرق خجلا مني. أمسكت بذراعيه ووضعت يدي على شفتيه. شعرت بعنفه الكامن. وبشيء ما سينفجر



وجهان لحكاية واحدة

حسن إغلان

جثة كانت في زمن ما من أزمنة الرواية، ربما أنت لا تعرف ما جرى في أمكنة الرواية وربما لم تعش عشية الموت بالألوان، وربما لا يوجد أقرباؤك هناك، وربما أنت بعيد في المسافة عن هنا، وربما أنت تتابع ما يقع هناك على صفحات الجرائد وشاشة التلفزيون البتيمة، قلت قد يكون ذلك صحيحا يا سارة ولكنني تابعت عبثية الموت بنوع من الثريت بإصدار الحكم.

سارة علقت دموعها بين أصوات البجع وملوحة البحر، شتمت الروائي شتائم لم أستطع تميز مضمونها، لكنها شتمته لأنه ذكرها، بموتها، كم هو حزين أن تتذكر الموت وأنت في عطلة، وكم هو فظيع أن توفد الجثة التي كانت هناك وأنت في البحر، حاولت محو

حيث انتهت من قراءة رواية " ذاكرة الماء " غطت عينيها بدموع مألحة كأنها تعيد لهما دما ينساب بقوة على الأرض، لأول مرة ضربت رقما قياسيا في تلاوة الرواية، ثلاثة أيام بمقياس أزيد من ثلاث ساعات مسترسلة في اليوم الواحد، لم أحس بدموعها وهي تغسل حروف الرواية، وحين انتهت منها كان البياض يوسخ الطبع المنفلت من ملوحة دموعها غطاء يلف الكتابة بعنوانه الكبير وباسم صاحبه، أنا الآخر حاولت أكثر من مرة دفن شهقة الروح في الخلق، كنت حبيسا بين منزلتين : منزلة القارئ المجاهد ومنزلة السارد المشاكس للبحر والموت، قلت لها لما هربت حروف الرواية؟ لما ابيض سوادها؟ أجابتنني وهي تحمل اسمها بين يديها

بدمنا. بل لتقول لله أي جنتنا التي وعدتنا بها. سينساك الإخوة والأصدقاء. سيد فنوك بدون حفل تأبين ولا حتى كلام. سيقولون إذا اقتضى الأمر: مسكينة تلك المرأة ومسكين أخوها. ستقول جارتنا الثرثرة لأمي وما شأنهما بالله وستقول أخرى ما شأنهما بالسياسة. شربت الكأس الأخيرة وغمزت، إلياس أن يضيف قنينة أخرى دون انتباه سارة. فهم الغمزة وإلياس يعيد قلب الذكرى إلى شاب حملوه من حصّة التدريب داخل المختبر الجامعي وهو يستجدي أستاذه والطلبة والناس بل يستجدي الحجر والطاولات. يستجدي المنظفات وشجر النخيل ولا أحد يسمعه. خطفوه وهو يحدس موته. رموه بعيدا وهو ينزف. وحفظت الدعوى ضد مجهول. وظل المجهول يقتات من دمنا. تذكرت ساعتها- وأنا أشرب الكأس الأولى من القنينة الثانية- رسائل التهديد التي وجدتها في بيتي. لم أقل ساعتها- أي شيء لأي كان. إلياس هو الآخر قال أنا الآخر لم أحك أي شيء لأصدقائي هناك وللإخوة الذين غيروا أذيتهم عند أول قطار ضبط السكة. كأنني لا أريد البطولة. كأنني لا أحتاج أن أكون بطلا. فالصحراء علمتنا في أول الخطو. أن البطولة وهم وأن ادعاءها تيه. هكذا تعلمت من سلالة رماها المخزن في الهامش بل ونسى إن كانت موجودة عبر حصارنا لمدة طويلة. سارة الآن تتناول مثلجات في أنية فضية تغري الكرات الثلجية في ذوبانها بين الشفتين. مدت لي ملعقة كي تبرد الحكاية لتبتدئ من جديد. قالت لقد أوجعتني "ذاكرة الماء". كان عليه أن يسميها ذاكرة القتل بدلا من استعارة تقنية بين انسياب الماء ومجرأه. ركزت عيناها وهي تزيل نظارتها نحو إلياس محاولة أن تنبه الماء إلى مجراه. الأولى كأنها تريد أن توقف حكم الإعدام في تلك الليلة في ذلك الزمان بل في

فساد مزاج سارة بدعوته إلى مطعم لتناول العشاء رفقة إلياس. إلياس هو أخوها الذي شاركته الحكاية في إحدى المطاعم القريبة من البحر والفتاة بأضواء شموعها الخافتة. دخلنا المطعم وهو يحمل اسم قديس من القديسين المتعبدین في إسبانيا. طلبنا الأكل وطلبت نبیذا یلیق بمحو حکایتها بل بمحو حکایتي أنا أيضا مع تلك الرواية التي ورطتني في هذه الدعوة. إلياس حكى نصف الحكاية وسكت. في بعض الأحيان يوقظ سارة من شرودها لكي يتأكد من شخوص الحكاية. لسارة ذاكرة الصحراء. ولإلياس ذاكرة الماء وبين الذاكرتين مساحة التراب التي تأكل الحكاية. أتذكرين- قال إلياس- حين خرجنا من الحي الجامعي في منتصف الليل ونحن مرعوبون. توقفت سيارة ما تسوقها امرأة ما وحملتنا إلى البيت. بينما السيارة تندفع بقوة رجال تحملهم لحاهم ينتظروننا. قاطعتهم بنوع من الاستفزاز ما أدراك بذلك. قال والعرق يتصبب من أنفه... لقد حكى لي أحد الأصدقاء الذين ينتمون لقبيلة الظلام أنني وأختي سارة وبعض الأصدقاء دخلتم دار الفتوة وأصدر أميرها بقتلك وقطع يدي أختك. أتذكرين يا سارة تلك الليلة التي طوانا فيها الليل وركبنا مع تلك المرأة التي لا نعرفها كأن الله أرسلها إلينا لتنفدنا ... ردت سارة ومضغ الطعام في فمها : من الصعب أن ترى نفسك جثة بدون شهادة وحتى بدون عنوان. وحتى بدون كلمات التأبين. وحتى بدون قبر. وحتى بدون نظارات ترفعك لرؤية الملائكة هناك. كنت لا أفكر في موتي. فالموت قدرنا النهائي. ولكن ما يخيفني هو أن أموت جثة مرمية في مستودع الموتى. يأتي الباحثون عن متغيب ليروا وجهك ثم ماذا سيقولون؟ من قتلنا؟ قبيلة ظلامية تشحذ الذبح في الظلام لتتوضأ

وخرجنا، ودعنا إلياس وحكاياه تتساقط كالرذاذ لتوقظ متلقيا مخمورا مثلي. إلياس يشتغل بالليل بينما أنا وصاحبة الحكاية نسير بأقدامنا الحافية على الرمل، البحر يدخلك إلى مجهول الصمت. في تأمله. نبحث عن موجة رقيقة نصاحبها معا أو عن بجع نعطيه حكايانا كي يرميها في الصحراء. فالبحر لا يستقيم مع الموت. قلت لسارة: ما رأيك أن نرمي أجسادنا في البحر فأجسادنا تحتاج ملوحة ما. قالت: أنت مجنون. قلت: هذه أوروبا يا امرأة فلا تخافي فالعري هنا مباح ولا وجود لكليشيهات العقاب وحتى للأفاعي والثعابين التي تستترها رمال الصحراء. تعرينا كلية ودخلنا البحر رغم أننا لا نتقن السباحة. وحين خرجنا من لذتنا. نشفتنا الرمال. وارتدينا ملابسنا لنسيان الذاكرة. في الطريق إلى البيت. نادتنى شخص ذاكرة الماء. شخصيتان مدفونتان بين عيني. شخصية عبد الرحمان الذي ذبحته قبيلة الظلام بالقرب من بيته. الجيران ينظرون من خلف النوافذ ولا يجروؤن على قول كلمة ما. تمرغ عبد الرحمان في دمه كما الخروف في عيد الأضحى تماما. وشخصية يوسف الفنان والشاعر ستنحره آلة الظلام الصدئة. وحين الانتهاء من شهوة الدم سيغتصبون صديقة صاحبه. في كل مرة يأتيني هذا الشخص أو ذاك ليقول لي انتبه وأنا لا أريد سوى محو الحكاية. لا أريد تذكرها ولا أريد حتى إعادة ذاكرة الماء إلى تفاصيلها المبعثرة في الصفحات والمجاري. في السطور والأمكنة. أيقظتني سارة في اليوم التالي وحكت حكايتها الأولى ثم علقتها على جبل الغسيل كي تدفئ أصابعها. وحين حكمت حكايتها نسيت الكتابة ونسيت اسمي. ونسيت الموتى الذين يرقصون أمامي. وأمامي أعادت سارة حكايتها ونامت.

ذلك المكان الذي حاولت محوه من الذاكرة. رد عليها وعيناه توشكان على السقوط. تعنين تلك الليلة التي كانت فيها اللحى تشخذ دمننا ردت عليه: ألا تتذكر لم يكونوا ملتحين. قال: تلك استعارة أخرى. كنا أربعة. قال إلياس- أنا وسارة والمزوضي والريفي. أنهم يتبعوننا يشمون دمننا من بعيد. ويلاحقون خطونا من زقاق إلى آخر. وحيث ناد ونني بالتوقف قليلا مفتعلين حكاية ما. انتبه الريفي إلى أحدهم وأمر المزوضي أن يسرع لفتح الباب طلب مني أنا وسارة الركض خلفه بينما هو حمل الحجارة وبدأ يوههم اللحى أنه يعرفهم. كأنه يريد أن يبعد نظرتهم قليلا حتى نصل إلى البيت. من حسن حظنا أن مسكن المزوضي يوجد داخل دروب ملتوية. فتح المزوضي الباب وأسرعنا ثم تبعنا الريفي. حين تتذكر سارة حكاية الموت تنظر إلى قدميها كأنهما يحملان وشم الموت والحياة. لم تنتبه سارة إلى قدمها المدماة ولا إلى جرحها الغائر بسبب إزالتها للحذاء. لأول مرة تركض سارة كعداء إفريقية. لم نشعل الضوء تلك الليلة ولم نستطع الكلام خفنا أن يكونا قريبين من البيت. من نوافذه المتأكلة. ضمدنا جراح سارة بوسائل بدائية كي نوقف الدم المنساب من قدميها المتدفق من أصابعها. بعد ساعتين تأكدنا أننا لم نمت. الفجر يتسلل من النوافذ كمواء قطعة شاردة ونحن نحكي حكاية الموت. بل ونبحث عن ثأر ممكن بل وحتى عن خريشات بظلال الظلام. من بعيد يأتينا صوت المؤذن. ومن بعيد استطعنا إزالة صلاة الغائب.

هو يحكي الحكاية وأنا أغسلها بأخر كأس نبيذ. قالت لي سارة: أنت الآن لا تعرف شيئا عن الموت غير حكاياه المنسابة. قلت ألهذا شتمت صاحب الرواية. لم تجب دفعت فاتورة الحساب

خيـط الروح

تخييلات ذاتية قصيرة جدا

إسماعيل البويحياوي

1- سقوط

بيان حقيقة مضاد من الكاتب: صحيح أنني ولدت سنة 1959 بدوار أولاد الطالب، لكنني أعتبر مرحلتي الجنينية جزءا من سيرتي الذاتية. أنا ثلاثة: كاتب (قصة قصيرة جدا) وبطل وسارد وفقا لميثاق فليب الغليظ.

كان 26 شعبان 1959 في دوار أولاد الطالب. وكنت تسعة أشهر في بطن أمي. انزلقت على رأسي صوب أنامل مخضبة. داعبتني ثم قطفتني من رحمي. زغردت خالتي وعمتي حين صرخت صفعني صوت الفقيه الدكالي "وقلنا يا آدم ... وقلنا اهبطوا ". رفعت رأسي نحو جنتي. فقطعوا علي جبل الرجوع.

2- قطف النجوم

فول وحمص وحلوى وبراد ينقط عسلا. وكانت الدنيا زوينة بزاف. نظر أبي إلى السماء: الكمرة كطل على وليدي "سمعون" يا لالة نجمة. ضحكت أمي. طففت بكلتي يدي أمسك

بيان حقيقة : البطل نطفة. السارد خيال آدم. الكاتب ناظم حروف قصة خارج ذاكرته اخترع لها زمانا ومكانا.

5 - شجرة الليل

ننظر إلى الصورة وكخ كخ كخ. رجل وامرأة عاربان بين فخذيهما عرشي تفاح. هذا جدنا آدم. جدي سي لحبيب وجدتي لالة زهرة يخبئان بين فخذيهما شجرتين. وفي الليل تزهو الأغصان فيقع منها التفاح. يكبر أبي وأمي. يلتقيان في جنة الليل. يتقاطفان. أولد أنا الفاكهة. هكذا شجرة الحياة. كخ كخ كخ ننظر إلينا. الصورة أيضا تنظر إلينا كخ كخ كخ. وصديقي وأنا نحك فراشات على شتلتنا تفاحينا و كخ كخ كخ.

6 - يزغرد الماء

أخيرا بلغ جسدي جزيرة العذاري. وبينما أنشر قلاعي جاءني وَحْيَةٌ. تنتقي لي مفاتيها. على بطنها. على ظهرها. نتساقى اللذات. نغطس في سرية خطفتنا البكر. وفي سرير تلك القصيدة. رأيتني إسماعيل المحاسبي ورأيتها خريدتي. يسبح نوري في نورها في ثغر الحال. ننساب في خمرة الشهد. نقطف سلاف العسل حتى زغرد في وفيها دفء الماء.

إسماعيل 14 سنة: أسي. وبركة من القبول. الحقيقة. التقيت فتاة. خلصتها من جدار العذرية على شاطئ الرباط. هل نسيت أيامك؟ إسماعيل 51 سنة: عفوك مرايا تخيل ذاتي واستيهامات وحويجات قصير جدا نبتت لي بعدك.

جوما تتفاقر في حضن "زلافتي" السحرية. يلحسان سماء يدي. النجوم والفنيد والزرقة والحمرة تتلألأ على محيبيهما. ويضحكان .. ويضحكان كرنفال صور تنهادي في ذاكرتي. أبي وأمي قريبين بعيدين. وسارد باسم يغمس يده في طفولتي ويرصع ذاكرة قصيصته.

3 - حناش الذاكرة

كانت حفاظة الطالب اسماعين ريق الماء. غطس لوحته. صفع فقعات وحروفا سابعة في الصهرج. تبوسه الشمس. تلحس لوحته. يتربع. كلام الله. الصلصال. الصمغ. الأصوات تعذب في لسانه. وفي رحم لوحته عنان الكراك. كرا و فرا. يسابق خيول الكلام. تخفني لحظتك. أنا إسماعيلك.

تهمي.
تزوق ذاكرتنا.
يا إسماعيني.

4 - حريق

رباط دوار الكرعة 1965. كنت في حجرها. رفعت بصري. عيناها فارغتان من أمي التي في السنة لهب وشياطين ورعب تتراقص في مقلتيها. أبي عملاق يفتحهم سحائب الدخان. يضع رزما قرينا. أشباح رجال ونساء وأطفال وصراخ طافحة في جنح خوفي. يلمني أبي بين جناحيه. بمسح عيني. تغيظ الشياطين. تبتسم براكتنا. وأعثر على شون أمي.



العمل الفني و حلقة الحوار

بنيونس عميروش

المنبني على اللغة البصرية، أو "حوار الرؤية" (كما ينعتة ناثن نوبلر) المتبادل بين المشاهد (المشاهدون/الجمهور) و القطعة الفنية. و بين هذه الأخيرة و الناقد الذي يمثل صفوة المتذوقين من الجمهور. لكن هل لنا أن نتصور. قبل ذلك، حدوث حوار بين المبدع و عمله الفني و هو في طور الإنجاز؟ خاصة و أن الفنان يعتبر المتلقي الأول. منذ التدخل الأولي في بناء العمل.

يُعرّف معجم أكسفورد الفنان بوصفه "ذلك الرجل الذي يمارس أحد الفنون الجميلة القائمة، أولا و قبل كل شيء، على إشباع الحس

إذا كان الفن على اختلاف أنماطه يقوم على صياغة التجربة الفردية عبر أسلوب متفرد، وتوصيلها إلى الآخرين، بالكفاية التي تمنحها بعدا "حضاريا"، فإن فراة الفن، و من ثمة فراة العمل الفني، تتماسك من خلال تفاعلها مع "الجمهور" الذي يعدّ المطلب الأساس لكل الفنون، كي يمنحها المظهر الجمعي الذي يقرّنا من عبارة شارل لالو : " الفن هو نحن ".

هذا المظهر الجمعي يجعل العمل الفني محاطا بحلقة "حوار" يفيد عملية التلقي القائمة على التذوق الفني، حوار بالمعنى الرمزي

التواصل الفيزيقي المرتبطة بانفعالات الجسد في حدّ ذاته، و الامتدادات اللّمسية، باعتبار الفرشاة امتداداً ليد المصوّر، فإنّه يجد ما يقابله في تعامل المشاهد - عبر المسافة - مع الأثر الفني. فالفنان هنا، إمّا ينسج بنية الحوار الذي يمتد إلى المتلقّي بعد تمام الإيجاز، حيث يتمثل العمل "بوصفه وحدة مادّية متكاملة حين يقدّم للناظر، لكنه يصبح أثراً ذا قيمة جمالية عندما يولّد استجابة لدى الناظر، و طبيعة هذه الاستجابة تعتمد على مشاركة الناظر الفعالة في التجربة الجمالية" (3).

في الوقت الذي يتم فيه عرض العمل، يصبح بإمكان الفنان (الحاضر) تقديم الشروحات المحتملة حول منجزه، ليلعب دور القناة بين الأثر الفني و المتلقّي، متوسلاً بالحوار اللغوي، أكان شفهيّاً في مثل هذه الحال التي يباشر فيها الزوار أو كان كتابياً في حالة المبدعين الذين يمتلكون قدرة الكتابة، لصياغة بيانات أو أوراق تقديمية مصاحبة لمعارضهم، يوضحون من خلالها الخطوط العريضة التي يتركز عليها منجزهم الإبداعي (المفهوم، التصور، الفكرة، الحافز...)، مثل هذه النصوص الموقّعة من لدن الفنانين أنفسهم، تعتبر محرّكاً فاعلاً في تعامل المشاهد مع القطعة الفنية، كما يمكن أن تساعد الناقد على إدراك المزيد من الأسس التي تنير رؤيته النقدية للعمل.

إنّ التذوق الجمالي القائم على مدّ الحوار المرئي بين العمل الفني و المتلقّي، لا يستقيم إلا بفعل الناقد لإتمام الثالوث، ناقدر الفن باعتباره وسيطاً يعمل على شحن الحاور و إعداده للتذوق و التلقّي الجيّد، بحيث يعمل على تبيان الخصائص المرئية و الكيفية التي تتفاعل

الجمالي عن طريق كمال الأداء، إبداعياً كان أم تمثلياً". لإشباع هذا الحس الجمالي الذي مافتىء يتحول و يتضخم بتسارع الأساليب و الأنواق و المفاهيم و التقنيات الجديدة، صار لزاماً على الفنان أن يضاعف من وتيرة البحث و تجريب المتوقع واللامتوقع الذي قد يفني- بدوره - بكمال الأداء.

بدءاً من التخطيطات و الترسيمات الأولية، يشرع الفنان في محاورة عمله باستحضار ذهني حاد يغلب المجادلة العقلية في تصور العمل وبنائه، و في أوج اعتكاف الفنان على الإيجاز يتحقق الاندماج التام الذي يدفع الفنان إلى ترجمة الانفعالات من خلال الأفعال و العفوية والتلقائية، أو عبر مختلف التأثيرات المادية التي لم يتم أخذها في حسابان التصميم القبلي، إذ تتشكل مع تطور مراحل العملية الإبداعية لتعمل على توسيع مجال الحوار بين الفنان وقطعته، و تقييم المعادلة المفترضة بين الفكر و الحس، بين المخطط و اللامخطط، حيث ينشأ الفن من "سيمات عامة معينة، و خصائص معينة للعقل و القلب" كما يؤكد إيبوليت تين⁽¹⁾، مع هذه المؤثرات و التفاعلات اللامتوقعة، تنضج الرؤية لصالح نجاح السير التعبيري، فكلما امتدّ هذا الحوار الثنائي كلما احتد التفاعل و تضاعف الحماس في حل المشكلات العملية، لتأخذ القطعة الفنية منحاً نحو الكمال، و "الحق، إنّ الفنان الذي يؤمن بأنه يقيم حواراً أثناء تطور عمله نحو الاكتمال، إمّا يتكلم في الواقع مع نفسه، لكن هذا الأخير لا يغير من حقيقة أن الحوار يظهر فعلاً بين شريكين فعالين" (2).

وبالرغم من كون هذا الحوار بين المبدع والعمل الفني، قد يشمل أيضاً أشكال

معينة من "محاورة" العمل، و لا يحتاج إلى الثقافة البصرية و مبادئ الجماليات الحديثة. في المقابل، فإن العديد من أنواع التواصل البصري الجديدة، جد الكثير من العقبات في إدراكها واستيعابها، نظرا للالتباسات المتعلقة بتدقيق المفاهيم الجمالية و تحديد المصطلحات و المعاني الحديثة ذات الأبعاد الرمزية، و المرتبطة بالتناسل المفرط للأشكال التعبيرية الحديثة، الموصولة بالتقنيات المعلوماتية و إمكانياتها الهائلة التي طبعت عصر الصورة، إضافة إلى الارتباك الناجم عن تداخل الأجناس الفنية فيما بينها، و في وقت لم تعد فيه المسائل الجمالية قطرية، من هذه الزاوية، نلامس بعض أسباب تقلص نسبة الشعبية في التعامل مع الأشكال الإبداعية الجديدة، ما يضع الفنان بين خيار البحث و التجريب و المواكبة المستديرة، و التمسك بأسلوبه الخاص الذي يعكس فرادته و تميّزه، أو الانصياع للذوق العام، ذلك أن المبدع الحقيقي الذي يكرّس نفسه للخلق" عليه أن يجد "المعادلة" لمفرداته التشكيلية التي ستمنحه ما ليس بوسع "معادلة" أخرى أن تعطيه"⁽⁷⁾، فالملاحقة المضنية لاكتشاف هذه المعادلة الخاصة هي الاستجابة المثلى لحقيقة الإبداع التي تشترط الإضافة و الاختلاف.

الجمهور، هو في حقيقة الأمر "جماهير"، جماعات تتعامل مع الفن بحسب حمولات تجاربها التي تتقاطع من خلالها عدة عوامل تؤثر في درجة تكوين الذوق و نسبة التلقي (الثقافة، المعرفة، التربية، الانتماء الجغرافي والاجتماعي و العقائدي...)، و الجديد في الفن، يظل مرهونا على الدوام بالجماعة المتابعة والمهتمة، الفئة المستنيرة، المسيرة لمستجدات التواصل البصري التي يمنحها الاستعداد التام

بوساطتها المنظومة الجمالية التي تحكم وحدة العمل و تماسكه، استنادا إلى القدرة اللغوية التي ينبغي أن تترجم الكفايات الأدبية التي تنهل من مختلف المعارف و العلوم (علوم الجمال و النفس و الاجتماع، علوم الفن و الصورة، تاريخ الفن و الأفكار...)، حيث تبقى المهمة الرئيسية للنقد كامنة في نشر المعرفة كما يؤكد ماثيو أرلوند، و مهما اختلفت الآراء المتعلقة بغايات النقد، بين من يرى أن "النقد الفني ليس له غرض في حد ذاته، و هو، كالفن... سبب وجود ذاته" (وايلد)⁽⁴⁾، و من يعتبر "الناقد الجيد هو الذي يروي مغامرات روحه بين الأعمال الفنية الكبرى" (أناطول فرانس)⁽⁵⁾، يبقى النقد الفني سندا معرفيا يأخذ بيد المشاهد و يدفع به لتحقيق التجارب و المشاركة المثمرة، إذ يقرّبه من قوانين الحوار المؤسّسة للتذوق، لكن ليس بالمعنى التعليمي الصرف، لأن التذوق الفني لا يقبل التلقين، حيث "ينمو في المشاهد حين يكون مستعدا له، و لن ينمو إلا إذا قام الاتصال المستمر بين المتحسّس و العمل الفني"⁽⁶⁾.

من الطبيعي جدّا أن يفكر الفنان في نسبة الجمهور المتجاوب مع إنتاجه، و من الطبيعي أيضا أن يطمح إلى أن يستقطب إنتاجه أكبر عدد من الجمهور، إلا أن هذه الفكرة، أو هذا التصور الذي يتبنّاه الفنان لنفسه بخصوص "الجمهور"، لا بد و أن يؤثر عليه و على طبيعة عمله، من ثمة يعتمد الكثير من التشكيليين إلى إنجاز أعمال "مفهومة" لدى عامة الناس، باعتقاد أشكال التواصل البصري التقليدية والمألوفة، لذلك يلقي تأثيرها التعبيري العابر و الخالي من الجِدّة، إقبالا من لدن الشريحة الواسعة من الجمهور الذي يستسيغ نمط التلقي المباشر المسطح، الذي لا يتطلب درجة

حوار الحضارات و الشعوب و تقاربها، إذ يوشك
عمر الفن أن يكون هو نفسه عمر الإنسان على
حدّ تعبير إرنست فيشر.

هوامش :

- (1) - جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا،
المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،
ط 2، 1981، ص 693
- (2) - ناثان نوبلر، حوار الرؤية - مدخل إلى تذوق الفن
و التجربة الجمالية، ترجمة: فخري خليل،
المؤسسة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط 1، 1992،
ص 237
- (3) - نفسه، ص 237
- (4) - جيروم ستولنيتز، مرجع سابق، ص 720
- (5) - نفسه، ص 719
- (6) - ناثان نوبلر، مرجع سابق، ص 11
- (7) - نفسه، ص 235
- (8) - زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، بدون
تاريخ، ص 115
- (9) - نفسه، ص 114
- (10) - ناثان نوبلر، مرجع سابق، ص 237

للتذوق و لمحاورة كل حديث و مبتدع، إنها الفئة
النخبوية المفترضة التي تبرر فعل التسليم
بالوجود الدائم للمشاهد الجدير بالعمل الفني،
إذ "لا يمكن في جميع الحالات - يقول لالو - أن
تكون ثمة قيمة جمالية إن لم يكن هناك
تصور لجمهور"⁽⁸⁾، باعتبار الجمهور تكملة، حيث
المشاهد - بمعنى ما - هو الذي يكمل العمل، في
حين لا يمكن للفنان - ضيف لالو - أن يتخلص
من طغيان جمهوره إلا بتصوره لجمهور آخر⁽⁹⁾.

إن العمل الفني يتحدد في كونه ترجمة
لتصور جمالي كوني، بل هو وسيلة اتصال
بالمعنيين الرمزي و الحسي (بما فيه النفسي
والروحي و الوجداني)، و لذلك يحتاج إلى
جمهور، و يتطلب نوع المحاور المتحسس، بحيث
"يستطيع العمل الفني أن يتحدث بعض
الشيء إلى أولئك الواقفين سلبا إزاءه، لكنه
ينطق بفصاحة جلية و متعة كبيرة حين يكون
جزءا من حوار بصري بينه و بين المتأمل فيه"⁽¹⁰⁾،
من ثمة يبقى العمل الفني المشترك بين الفن
و الفنان، قيمة تواصلية أبدية تساهم في مدّ

من دروس الأدب الروسي

إدريس الملياني

والأشكال و" الشتوكات". ومن أجمل العادات الروسية تهادي أزهار معينة، حسب المناسبات، لا أدري لماذا، السعيدة فردية والحزينة زوجية. ولذلك امتاز أدب الشعب الروسي بالعمق المحلي القومي، وتميز بالبعد الكوني الإنساني. والتراث الأدبي والفني الغني لشاعره الأكبر ألكسندر بوشكين _ وحده _ أبرز مثال على جمال هذا التفاعل الحضاري، والحوار الثقافي، السلافي الأوروبي والإفريقي العربي والإسلامي اليهودي والهندي المسيحي والبوذي الفارسي واليوناني الوثني وما لا يعد من الأمثلة الداعية إلى حسن الجوار والدالة على قيمة

1

يمكن الحديث بلا انقطاع عن الأدب الروسي. إلا أنه حديث متشعب ومحفوف بالصعوبة والمتعة معاً. تماماً كغابات التايغا الكثيفة. وروافد نهر الفولغا الكثيرة، وبحيرة بايكال العميقة، وسهوب سيبيريا الشاسعة، وحضارة الشعوب المتنوعة قوميات وثقافات. وإذا صح أن الشرق والغرب لا يلتقيان، كما يقال عادة في اللغة السياسية، فإن أدب اللغة الروسية استطاع أن يجمع بين ثقافة الغرب والشرق في بوتقة واحدة، أو باقة متعددة الألوان

الروسي التابعة قديماً لمدرسة الفنون الجميلة الخاضعة بدورها لبونيفاس على عهد الاستعمار والظليلة الآن بأشجار حديقة الجامعة العربية والتابعة للمجموعة الحضرية وأمام قاعة " بصمات " المركز الثقافي الإسباني " سيرفانتيس".

وكذلك نلتقي اليوم حول حب الأدب الروسي، الذي يجمع بين ثقافات مشرق ومغرب الشمس، التي تسطع على نفس الكوكب والإنسان في كل مكان.

وقبل سنوات احتفل المغرب بالذكرى المئوية الثانية ليلاد ألكسندر بوشكين، الملقب بشمس الشعر الروسي، وألقاب أخرى كثيرة. مثلما احتفت السفارة الروسية بنخبة مغربية ثقافية وفنية متخرجة من معاهد " الاتحاد " الفدرالي الروسي.



الشاعر ألكسندر بوشكين

وفي أدب بوشكين يمكن للقارئ العربي أن يطلع على مجموعة "قبسات من القرآن" ونفحات روسية وروحية مستوحاة من سيرة "الرسول" (أبراروك) الكريم والعظيم ذي "السلطة الجبارة على العقول" و"زوجاته الطاهرات" و"المختلفات عن كل الزوجات" وغزليات "من وحي

التمثل والاستيعاب المتجلي في سجية أمة والشاهدة بالتالي على عظمة "الطبع الروسي" - حسب تعبير أقصوصة أليكسي تولستوي: روسكي خاراكتير- الذي استطاع خلال حيز زمني وجيز جدا وظروف قاسية- كالقنانة والحروب الطاحنة- توحيد إماراته وتحديث دولته وشعبه وتجديد لغته وأدبه - الكلاسيكي، أولا، بتياربه الأساسيين والرئيسيين الرومانتيكي والواقعي، ثم المعاصر تاليا، لاسيما في الإبداع الشعري والسردى النقدي والدرامي، وأجناس أخرى من الخلق الروسي، الموسيقي والتشكيلي والسينمائي والفضائي، الذي جعل العبقرية الروسية تحتل مكانة عالمية فريدة، بفضل الانطلاق من تربة المحلي نحو كل الأفاق الممكنة والمستحيلة، والانفتاح الحضاري، التراثي والحداثي، الذي هو بالذات جوهر العولة الإنسانية، الواعية، والثقافة الخلاقة، الساعية إلى التقدم الإنساني الدائم باستمرار الحياة.

وطوال تعاقب الحقب التاريخية المديدة، لم تكن الأدب الروسية، الكلاسيكية فالمعاصرة، تابعة أو مقلدة، بل رائدة ومجددة، في مسار جميع الفنون والآداب الأجنبية الوافدة، التي تعاملت معها برؤية نقدية ودية وندية معا ولم تتأثر بها فحسب ولكنها أثرت فيها وأثرتها وأضافت إليها ربما أكثر مما أخذت منها.

وفي سائر الآداب الإنسانية، عناصر لا حصر لها، أصيلة ودخيلة، من المؤثرات المتبادلة والمتداولة في كتب الأدب المقارن والبحث العلمي، الذي يكشف اللثام عن أوجه الجمال الكامن خلف الشخصوس والنصوص المهاجرة بشتى وسائط الاتصال ووسائل الانتقال القديمة والحديثة، عبر قرية العالم الصغيرة.

تماما كذاكرة هذه القبة المغربية "كوبول" ذات الصوت "زفوك" المشترك العربي الفرنسي

إيفان بونين الحائز على جائزة نوبل للآداب " عام 1933 " لم يطلع عليها من الكتب فحسب ولكنه خبرها عن كتب طوال تجرته الروسية والباريسية وخلال أسفار إلى أقطار عربية عديدة من الماء إلى الصحراء.

ومثل ذلك لا يحصى كذلك في إبداع ميخائيل ليرمونتوف وليف تولستوي وغيرهما كثير وغزير من عمالقة وعباقره الأدب الروسي الكلاسيكي الرومانتيكي والواقعي والمعاصر إلى حد قول النقد إن موضوعه الشرق، خاصة العربي والإسلامي، في اللغة الروسية وحدها تمثل موسوعة كبرى، عربية وأمازيغية وإسلامية مشرقية ومغاربية. أغنى بكثير من حضور روسيا في دائرة معارف المغرب والشرق الضيقة والمغلقة الخائفة والفقيرة. وقد تحتاج تلك الموسوعة الضخمة والثرية إلى "تعويذة" بوشكين السحرية أو هدهد وجنّ "الملك سليمان والأمير تافريدي" للإحاطة بها وإماطة اللثام عنها.

وإذا أضيف إليها إنتاج نساء ورجال الاستعراب والاستمزاغ العلماء في معاهد استشرق موسكو ولينينغراد وطشقند وغيرها من الجامعات المنتشرة عبر ربوع "الإيسيسير" المتنوع قوميات ولغات وثقافات، لبدا لذوي الألباب من الأعراب الأغراب أنهم لا يعيشون في أوطانهم إلا بأبدانهم أما أرواحهم فهي حيا آمنة مطمئنة في مكتبات وخزائن أخرى تحت سماوات بعيدة، يجهلها عقل الحاسوب العربي، الذي يضع (الآن) خطوطا حمراء وعشواء تحت ما ينتمي إلى اللسان الروسي وحتى تحت ما ينتمي إلى قواميس ومعاجم الضاد الجميلة والطويلة اللسان. ولذلك فالبحث في الموضوع الروسية القوية التأثير، شعرا ونقدا وسردا وفكرا وفي كثير من أنواع الإبداع الروسي، لا

العربي" الفتى "الدمث والجذاب" و"ليلي" الفتاة "التهكمة والمتعالية" وعلى مفردات مفعمة بالحكمة الشعرية والأقوال والأمثال الماثورة والمقتبسة عن حضارة الصحراء وطبيعة شبه الجزيرة العربية. وأن يرى صورا مشرقة عنه تعالى "إنه الرحيم : قد كشف محمد القرآن الساطع" و "الكتاب السماوي" و"خليق الملائكة في الأعالي" وجبريل وإسرافيل أو "سارافيم ذو الأجنحة الستة" و"الشيطان" الرجيم : "ينظر إلى الحياة في تهكم" و "يزدري الإلهام" و "لا يؤمن بالحب والحرية". وأن يتعرف على ما لا يعرف عن غراميات ومغامرات الأمير والأميرة "روسلان ولودميلا" و"مجنون ليلي" و"كليوباترا" ملكة النبل "العاشقة الحزينة" في "أمسية الدانتشا" و"ليال مصرية" و"أندجيلو" الحاكم الإيطالي والمعادل الروسي للخليفة العباسي "هارون الرشيد" في خفة "ألف ليلة وليلة" : "حيث يقضي المسلم أيامه مستمتعا مع الحرم" و"هناك، في عتمة الأشجار يجلس، على مرمر النافورة الحزينة، العبد الخصي، حارس الحرم الأشيب، ومعه زميله الشاب، "مسرور"، عليل بحسرة النفس". فضلا عن الغزل الروسي والعربي والفارسي، المتدفق، ماء وأضواء وعشقا وموسيقى، في "نافورة باختشي سراي" على سبيل المثال والجمال الروسي المتشعب والمتشرب بروائع الأدب الغربي والشرقي العربي والإسلامي والمغربي كذلك من خلال إبداع بوشكين، الذي أشاد في إحدى دراساته عن منابع الشعر الرومانتيكي (1825) بدور "المغاربة العرب" في إلهامه "بالنشوة الروحية وعذوبة الحب".

ومثل تلك الإحياءات الغربية والشرقية العربية والإسلامية لا تحصر أيضا في إبداع منشد الإقطاع المحتضر والمغني الأخير للنبل وأخر الكلاسيكيين الروس الشعاع والكاتب

الروسي في القلب المغربي، الذي لم يغرم بالأدب الروسي إلا بعدما سطعت شمسها في أقاصي الغرب والشرق.

فالمغرب، الأقصى، الذي رأيته في اللغة الروسية موصوفاً " بالذهبي الغروب " كان معزوفاً في مدونات التاريخ الرحلي، السفاري والديبلوماسية، ومألوفاً في مكتبات معاهد الاستشراق، بموسكو ولينينغراد وطشقند، الزاخرة بروائع المطابع، التي طالما نظرت بعيون الاحتفال والجمال، إلى الذاكرة المغربية الواحدة والمتعددة الزوايا في المرايا الروسية.

بل إن المغرب، الروسي، كان فواح الأريج في جميع ربوع الجمهوريات، التي كانت باقية واحدة من خمسة عشرة ورده، متعددة الألوان القومية والمزهرية، عبثت باحداها، الخالد والطيب الذكر، يد الدهر الحاقد والغشوم، ولكنها لم تستطع اجتثاث ذلك التراث الروحي العظيم والعميم. ولا تزال اللغة العربية، طليقة، على كل لسان، مستعرب، وفي كل مكان، من جمهوريات الشمس والثلج الحار والمطر الصيفي الدافئ، تقرأ وتكتب وتطبع وتسمع، في رحاب المعاهد ومنابر المساجد والإعلام، وعلى نطاق، ربما، أوسع من حواضرها وبواديها، التي تعيش فيها مغتربة ومستلبة كأهلها وذويها غرباء الوجه واليد واللسان.

وحتى الداريجة المغربية قيّض لها أن يخص جمالها سعيد كامليف حبيب الله بكتاب خاب تحت عنوان "اللهجة المغربية العربية" (1968) أهدها لنا (يوم 3_9_1976) أنا ورفيقي الباحث "ع.ش." في رحلتنا الأولى إلى موسكو ولينينغراد مهدّي الثورة والعشرة أيام التي هزت العالم.

كان حبيب الله كامليف الأقرب إلى الفاسي منه إلى الروسي، يتحدث إلينا بالمغريبتين

يزال قيد الانتظار، كالكشف عن المؤثرات الأدبية الأجنبية الأخرى، لا يتعدى النظر إليها أبعد من أرنبة الأنف إلا قليلاً.

ولاشك أن لسان الأدب الروسي حافل بدروس شتى، أولها ثقافة الاعتراف بالآخرين، والاعتراف من كل معين، إرواء لغيل العيون قبل إشباع البطون، ونقدا للذات، لا حقدا ولا حسدا يسكنان فيها حتى النخاع، ولا جلدا ولا وأدا للنفس والحرية والإبداع وحب الحياة والجمال والإنسان. وآخر تلك الدروس حلم الشاعر بوشكين بأن تلنقي جميع الشعوب في عائلة إنسانية كبرى جميلة، ولووعاها العقل العربي والمزوغ والطائفي لكانت قبائل الجامعة في طليعة العالم أحباباً وآداباً. ولما حققت عليها نبوءة كاتب "بطل العصر" وشاعر "غصن فلسطين" (1837) ميخائيل ليرمونتوف في قصيدة "الجدل" (1841) المقارنة بين أطماع الغرب وأوضاع الشرق خاصة العربي - القديم الإشعاع الحضاري والحاضر المتأخر والمتناحر العشائر والمهزوم المستقبل المرسوم على نحو هذا النعي المشؤوم :

وطرح نظرة حزينة

إلى عشيرة جباله،

وسحب غطاء رأسه إلى حاجبيه -

وسكن إلى الأبد.

وما ذلك إلا كما قال الشاعر نفسه رداً على سؤال المجد العربي الغابر:

.. " كلا، لقد نسيت قوة العرب " ؟! ..

2

للمغرب حضور أدبي، بهي، في القلب الروسي، سواء على العهد القيصري أم الاشتراكي السوفييتي، يفوق، بالتأكيد، الحضور

وهو بالتالي تراث إنساني ثري يعد لأحفاد كراتشكوفسكي الروس الأوائل والسوفييت مفاخر وذخائر يمكن العد منها ولكنها لا تعدد. وقد توجت موسكو، السوفييتية، كل أيادها السابغة الحمراء بتوشيح صدر أحد أعضاء فرقة "الروايس" الأمازيغية المغربية بوسام محبة وصداقة وسلام.

ولم تحشمني موسكو أي عناء لاقتناء ما ترجمته، مباشرة عن العربية والفرنسية، من شتى أنواع الإبداع المغربي، الشعري والقصصي والروائي. وما لم أعر عليه في مكتباتها رأيته في بيت أولغا فلاسوف التي ترجمت وساهمت مع مستعربين آخرين مثل إيغور يرماكوف في نشر أعمال غير قليلة من أدب المشرق والمغرب. ومن النادر أن يزور المغرب وفد ثقافي دون أن يتغنى بجمال غرويه الذهبي، في قصائد أو مذكرات، وحتى البرتقال المغربي كان محبوبا لدى المواطن الروسي ومفضلا على غيره الكوبي مثلا وهو مذكور في الإنتاج السردي والشعري. أما الفوسفات المغربي فقد فوجئت بحرر الركن الزراعي يسألني عما لا أعرف عنه في مقر جريدة محلية بمدينة بريانسك الأنصارية ..!

ولاشك أن الصداقة المغربية الروسية بدأت دبلوماسية، منذ آماد بعيدة، ثم تعالت، مع توالي الأيام والليالي، بالتعاون على البر والبحر المتلاطم والمتعاضم الأهوال والأنواء.

وسرعان ما عم الإشعاع الروسي، المادي والروحي، فدخل المدرسة والجامعة والمزرعة والمكتبة والنقابة والحزب، وعيون الكبار والصغار، من خلال فنون الضوء والصوت والصورة والحركة والحوار والصراع، على الحق في الحلم باقتسام الهواء والضياء والسماء، وعلوم النضال بجمال الفكر والإبداع الجميل، القادر وحده على إنقاذ

الفصيحتين، اللتين سئل عنهما عندما كان يترجم في المغرب لوفد حكومي، رفيع المستوى: "هل أنت منا أو منهم؟". كان سعيد كامليف حبيب الله منا ومنهم على حظ سواء.

وفي قلب موسكو كانت تطوف بنا المتاجر والمآثر المستعربة لوتسكايا العجوز الطيبة، العالة المتخصصة في ملحمة الريف والمعجبة ببطلها الخطابي، وهي بالمناسبة زوج لوتسكي الشهير بكتاب تاريخ الأقطار العربية.

وحظيت المغربيات الثلاث العامة العربية والأمازيغية بإعجاب رجال ونساء الاستعراب، الذين ألفوا عنها كتباً علمية كثيرة منها على سبيل المثال رباعية الباحث الأكاديمي زافادوفسكي عن "اللهجات العربية المغاربية" (1962) و"اللغة الأمازيغية" (1967) و"تأثير الأمازيغية في اللهجة العربية لشمال إفريقيا" و"البنية المعجمية والفونومورفولوجية للهجات المغاربية" الذي نال عنه درجة دكتوراه العلوم. وهذه الثلاثية لعالة اللغات المستعربة والمستمزغة ألكسندرا أيخينفالد في "تصنيف الأمازيغية البنيوي" أحدها خاص بالاسم والضمير (1986) والآخر بالفعل (1987) والثالث بالنحو (1987). ولها أبحاث أخرى حفيّة باللسانيات المغاربية العربية والأمازيغية. وما لا يحصر من الأعمال الأدبية والعلمية القيمة المنجزة والمترجمة لرجال ونساء الاستمزاغ والاستعراب أمثال بروجوغينا ودولينينا وكوزنيتسوف وتاراسوفا وغلوشكوف وفرولوف وفاليريا كيريتشنيكو وعثمانوف وميليتارييف وشارياتوف وكوديلين وكريمسكي وميكولسكي وفلشتينسكي وشيدفار ويونسوف وسافرونوف وسفيتلوف وفينوكوروف وأكتشورين وبيلوشيك فيكتور وغير هؤلاء كثير من الرجال والنساء على حظ سواء.

مؤلفات إيديولوجية وبيداغوجية ومترجمات لعباقرة ومشاهير كتاب الآداب الكلاسيكية والمعاصرة، وما إلى ذلك من روائع المطابع الفنية والعلمية، التي كان يعتمد عليها تلامذة وأساتذة التربية والتعليم مراجع ومصادر. ولا تزال حتى المقابر التي تحتضن رفات موتاهم شاهدة على عمق تلك الصداقة المغربية الروسية.

ومع ذلك فإن كتاب المغرب كرماء على الرواية والقصة بسيرتهم الذاتية وبخلاء بها على الرحلة، التي لم يلتفت إليها إلا القليل من زوار روسيا الكثر: روائي وقاص وشاعر وناقد وصحافي وطالبة وبرلماني. ولا ينيّف على هؤلاء الشعراء الذين خلدوها في قصائد رائعة من عيون الشعر الرحلي. وفي ديوان القصة قد تبدو روسيا المغربية قصيرة ولكنها مغربة ومثيرة. وهي بالتالي أحلى الثيمات الأساسية البارزة الحاضرة والمؤثرة بقوة في ذاكرة المغرب الشعري والسردى والفني والنقدي والوعي الفكري الجماعي وفي كل أنواع الإبداع المغربي الجميل !..

هوامش :

النصوص الشعرية بترجمة د. مكارم الغمري من كتابها الفريد والمفيد " مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي " سلسلة "عالم المعرفة" رقم 155.

للكتاب :

1 - "شمس بوشكين تشرق من المغرب الذهبي الغروب" احتفاء بالذكرى المئوية الثانية لميلاده، في كتاب "سنديانة الشعراء" دار الثقافة 2003.

2 - المؤلفات الدرامية لألكسندر بوشكين. التراجميات الصغيرة، مجلة أفاق ع 74 يونيو 2007.

العالم والإنسان. ولكن، هيهات، كانت الحرب غدا، باردة وساخنة، تأتي على الأخضر واليابس، وخبط عشواء، يختلط فيها الحابل بالنابل، و"الإيسكرا" - الشرارة تندلع في كل مكان، والالتزام فرض عين على كل ذي ألم وقلم وقضية.

ولم تلبث روسيا أن أصبحت مغربية، ترقص، بأزيائها الزاهية، وتغني على عزف البلالिका وإيقاع موسيقاها الملتهبة، وتحتفل بالذكرى المئوية الثانية لميلاد شاعرها الأكبر ألكسندر بوشكين، الإفريقي الدماء، والمدين لأولئك المغاربة الذين كانوا المنهل الأول لشعره الرومانتيكي، وألهموه كما قال عام 1825 بالنشوة الروحية وعذوبة الحب والولع بالرائع. وتشاهد ما يعرض على خشبة مسرح "البليشوي" البلدي من روائع أعمالها الدرامية والموسيقى الأوركستراية والأوبرالية السامفونية والباليه. وتدعو الجفلى إلى الاحتفاء بجميع أعيادها في مركزها الثقافي، الذي كان يقبل عليه عشاق اللغة والرقص والغناء والمسرح والسينما والتشكيل، قبل أن يستحيل إلى مطعم ورم ومتخم بوجبات الماكدونالد، التي لا تسمن ولا تغني من جوع.

وهكذا كانت روسيا المغربية الدماء، بعلاقة المصاهرة والصداقة المتبادلة المنافع، تطالع، من المغرب الذهبي الغروب، بلغات الأقارب والأجانب، البرافدا والإيزفيسيتيا و"أنباء موسكو" و"المرأة" و"الأداب"، السوفيتية، وتتابع أخبار الكوسموس وما يجري في "مدار" العالم و"العهد الحديث"، وما يصدر عن دور نشرها من

متابعات ثقافية

عبد الحق ميفراني

الحمراء للثقافة والفكر وفي مقدمتهم الشاعر نورالدين بازين والناقد محمد آيت لعميم. عرف الملتقى تنظيم ندوتين علميتين. حاولنا تأمل موضوع "قصيدة النثر وحوارية الأجناس الأدبية". وهي الندوة النقدية التي عرفت مشاركة فعلية للنقاد: بنعيسى بوحماله وعبدالعزیز بومسهولي وعمر العسري في جلسة أولى سيرها الباحث عبد الصمد الكباص. وجلسة ثانية نسق فقراتها الناقد محمد آيت لعميم وشارك فيها النقاد: حسن لغدش و حسن مخافي و عبد اللطيف الوراري و عبد الغني فنان.

1 - الملتقى الدولي الأول حول قصيدة النثر العربية بمراكش

نظم مركز الحمراء للثقافة والفكر الملتقى "الدولي" الأول لقصيدة النثر بمراكش وذلك أيام 25-26 و 27 مارس 2011. تحت شعار "قصيدة النثر والوعي الحر". عرف مشاركة أسماء من مختلف أقطار العالم العربي.. حاول ملتقى الحمراء، في دورته الأولى، أن يعبر عن هويته من خلال فعالياته. لكن هذا الأمر لم يتحقق، بحكم غياب شريك حقيقي وداعم. هذا، رغم الجهود الذي بذلته الهيئة التنظيمية لمركز

الشذرية القصيرة ترصد نبض اليد والأصابع. لتختتم بسؤال "هل تعرفني؟"، الشاعر المغربي محمد بشكار قرأ نصا شعريا من ديوانه الأخير "المتلعثم بالنبيذ". وأنهى الشاعر العراقي علي البزاز الأمسية الشعرية الأولى بنصوصه الممثلة "لقصيدة النثر" في شعرية الالتباس.

الجلسة الثانية من القراءات احتضنها فضاء "دار سي سعيد" ونسق فقراتها الناقد محمد آيت لعميم، وعرفت مشاركة قوية للشعراء والشواعر من مختلف الحساسيات الشعرية: الشاعر العراقي عبد الكريم كاصد- سعيد الباز- ياسين عدنان- محمد أحمد بنيس - نورالدين بازين- إلهام زويريق- عبد الحق ميفراني- نجاة الزباير- عبد الرحيم الخصار- رشيد منسوم- جمال أماش- مصطفى الرادقي- محمد الصالحي - خالد الريسوني - ابراهيم أديب... القراءات التي قوت الانطباع العام على تعدد النصوص الشعرية المغربية وغناها. وهو ما لامسته القصاصات المقروعة، إذ قدمت لنا صورة عن حساسيات شعرية تمتد من التسعينات إلى الألفية الجديدة. وجلها انخرط في مشروع قصيدة النثر شعرا وقراءة.

احتضن ملتقى قصيدة النثر في دورته الأولى جليستين علميتين، حاولتا ملمة أرضية للتفكير في أسئلة قصيدة النثر، هذا "الشكل الأدبي الذي يند عن التصنيف و يأبى عن التحديد الأجناسي"، الجلسة الأولى التي سيرها الباحث عبدالصمد الكباس عرفت مشاركة كل من الناقد بنعيسى بوحماله والباحث عبدالعزیز بومسهولي والشاعر والناقد عمر العسري. وقد اعتبر الناقد الشعري بنعيسى بوحماله أن الشكل الشعري رغم صرامته، لا يمكن أن يقيد قصيدة النثر التي اعتبرها بما فتحت من إمكانات لا متناهية، مرحلة الانتقال من الشفوي إلى

انطلقت جلسة الافتتاح بكلمات الهيئة المنظمة مركز الحمراء للثقافة والفكر، والمديرية الجهوية لوزارة الثقافة بمراكش، والجلسة البلدي لمراكش. وهي الكلمات التي أكدت على خصوصية تنظيم ملتقى قصيدة النثر في مدينة الشاعرة مراكش، كما توقفت عند خصوصية هذا الجنس الإبداعي "الزئبقي" والذي يأبى عن النمذجة. وأردف حفل الافتتاح بالقراءات الشعرية. وفي نهاية الملتقى ألقى الشاعر رشيد منسوم البلاغ الختامي في شكل قصيدة شعرية.

لم تؤثر غيابات بعض الأسماء الشعرية العربية والمغربية على فقرة القراءات الشعرية بحكم الحضور المكثف للشعراء الحاضرين، خصوصا أن الغياب مس أسماء لها صيتها في هذا المجال.

الأمسية الشعرية الأولى احتضنها فضاء قصر الباهية، ونسق فقراتها القاص والمبدع أنيس الرفاعي بمقاطع تستلهم تجارب الشعراء ونبض قصيدة النثر في الاختلاف. وذكر المبدع أنيس الرفاعي الحضور بالمحتفى به الشاعر سعد سرحان والذي لم يكن أبدا طالب أوسمة الشعر، شاعر فذ تبلورت خصوصيته بنصوصه، كما رسم مساره الإبداعي والإنساني بفرادة. وقد تناوب على جلسة القراءات الشعرية كل من الشعراء: الشاعرة المغربية فتحة مورشيد من خلال نص شعري "جريحان" من ديوانها الأخير "ما لم يقل بيننا"، الشاعر الجزائري حرزالله بوزيد "يحسب قد ملأ الفضاء بحض دقيقة"، والشاعرة العراقية ورود الموسوي تلت "وشم عقارب" و"هل أتى"، الشاعر المغربي اسماعيل زويريق قرأ نصا في مديح مراكش من "قارعة الهذيان" والشاعرة المغربية وداد بنموسى "كانت خفيفة الظل" بنصوصها

المغربية. إذ كان يلزم الكثير من الجرأة لكتابة قصيدة النثر حتى حدود الثمانينيات، فبعد مناوشات أولى للشاعر المهدي أخريف ورشيد المومني بنوع من المواءمة مع قصيدة التفعيلة. حدث تحول في ثمانينيات القرن الماضي باتساع رقعة الشعراء الذين انخرطوا في كتابة هذا الجنس الإبداعي. مع أن هناك تفاوتا ملحوظا في التجارب.

يتوقف الناقد عند نقطة أساسية إذ لاحظ تدرجا في الانتقال لكتابة قصيدة النثر من أفق إلى أفق آخر. ويرى الناقد بوحالة فيما يشبه الجزم. أن على الشعراء أن يباشروا علاقتهم الأولية بالشعر من خلال قصيدة التفعيلة. وإلا ستكون أمام تجارب "مشكوك فيها". وينتهي بنعيسى بوحالة إلى أن ألق قصيدة النثر اليوم يأتي من الخليج. إذ أصبح الدور الريادي اليوم للأطراف الهامشية العربية. كما لا يمكننا أن نسقط في وهم أن قصيدة النثر هي نهاية الشعر. إذ ستفضي إلى شكل شعري آخر.

الباحث عبد العزيز بومسهولي قدم ورقة عميقة تستقري قصيدة النثر من منظور مختلف يستلهم العمق الفلسفي. إذ يقر منذ البداية. أن الأشكال الشعرية ليست خاضعة لنزوة بل هي مواقف من الوجود. وحوارية الأجناس في قصيدة النثر تنطلق من شعرية اليومي. ويقر الباحث أن السؤال ليس الماهية؟ بل هو أيضا سؤال للكيفية. إذ ليست مسألة الهوية بقدر ما يمكن اختيار التجربة انطلاقا من الغيرية لتشكيل جديد مستحدث. الوجود على خلاف الوجود. يواصل الباحث عبد العزيز بومسهولي في ما يشبه استكشاف خصائص فكرية لسيمات قصيدة النثر بالحديث عن أربعة أسس لتجربة قصيدة النثر. إذ يعتبرها كيفية وجود. ومسألة التحول الذي فرضه هذا الوجود

الكتابي. قصيدة النثر الموسومة ب"التعددية" بصيغها الشعرية وتعددية لغاتها ومرجعياتها استطاعت أن تحسم مع إشكال التعددية أي الاقتراب من الممكن الكتابي والقطع مع الذاكرة الشفوية للشعر العربي. وعرج الناقد بوحالة على كرونولوجيا التاريخية لتشكل قصيدة النثر من خلال تجارب شعرية لم تمثلوا قصيدة النثر ولم يرهنوا أنفسهم بالمرجعية الفرنسية كما حصل مع مجموعة بيروت (على نحو إنسي الحاج ومحمد الماغوط ومؤيد الراوي وفاضل الغزاوي...). فما طرحته سوزان برنار هو أليق تطبيقا على الشعر الفرنسي لا الشعر العربي. لذلك يؤكد الناقد بوحالة أن التجربة الشعرية في العراق استطاعت. في مرحلة تاريخية مبكرة. أن تتوافر لها إمكانات التعرف على إبدالات قصيدة النثر من حيث هي نص كتابي تعددي.



ينتهي الناقد بوحالة إلى خارج مثلث القاهرة بغداد بيروت. ليباشر الشعريات الهامشية ولو تأخرت عن الركب. ويعترف أنه لا يمكن أن نتحدث عن عقد خالص لقصيدة النثر

الشاعر والناقد عمر العسري تحدث عن مداخل الشعري في قصيدة النثر من خلال المدخل والمكون والمستوى، فمدخل الشعر تلتبس بمفهومين متداولين ويتناولان نفس المعطيات الداخلية في مفهوم الشعر وماهيته، وهما المكونات والمستويات، مكونات الشعر ومستويات النص الشعري. تلك المكونات التي تتجه الى المفهوم النظري والمستويات : تتجه نحو المفهوم الإجرائي. مداخل شعرية، يؤكد الناقد العسري، لا تنفك عن مفهوم شعرية التخيل، في جهات النظر والمداخل. يعتبر الناقد العسري أن المدخل السردي يستوعب الصور البيانية ويؤطرها، المدخل التصويري القائم على الكناية والتشبيه بمعناهما الأوسع يشكل التفاعل بين الاستعارة والطباق والتجنيس، المدخل التناسي هو المدخل الأمثل لبعض النصوص الساخرة والنصوص المعارضة والمناقضة، الى جانب المدخل الإيقاعي والبصري حيث علاقة الشعر بالتشكيل. يثير الناقد العسري أن قصيدة النثر تنتمي إلى اللغة، لا نحو بل ارتباطات بالموسيقى والتشكيل والتناس. وينتهي الناقد إلى التباس المداخل كإحدى المداخل الكبرى لشعرية قصيدة النثر ولا يقتصر النبش عن قوانين الخطاب الشعري إنما يقف عند قوانين استكشاف المكون الجمالي والرؤيوي.

الجلسة الثانية التي أطرها الناقد محمد آيت لعيميم، عرفت تقديم مداخلات النقاد حسن مخافي، حسن لغدش، عبداللطيف الوراري، وعبدالغني فنان. الناقد حسن مخافي قدم عرضاً نظرياً تعريفياً وسلسلاً لموضوع الندوة "قصيدة النثر وحوارية الأجناس" من خلال التركيز عن قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة، إذ يعتبر الناقد حسن مخافي أن قصيدة النثر في العالم العربي

والذي أعطى حياة لقصيدة النثر. شكل جديد في ظهورها عند العالم الغربي دون استعادة إرثها في التراث الصوفي العربي. إن توقع الكائن يفضي إلى انبثاق شعريات مختلفة كما يعطي للكائن كيفية تعبير مختلفة عن الشعر الذي يعتبر تحرراً حتى من نمطية مغايرة. وهنا يتساءل الباحث هل نمط وجودنا اليوم هو نمط وجودنا ما قبل الحداثة..؟ اليوم، تمة تفاعل بين الذات والآخر. قصيدة النثر هي أيضاً تعبير عن تجربة الجسد، بما هي قصيدة/رغبة مفتوحة يمكن أن تمثل الوعي الجسدي الحربي بشكل أكثر تفاعلية. كما أعادت قصيدة النثر علاقتنا باللغة وفق تجديد مغاير. إذ تجاوزنا تلك المرحلة الاستبدادية التي خضع لها الشعر العربي وفق نموذج معين ونمط محدد، ووفق تصور ثابت للشعر وبنية محددة للغة، بحكم أن الثقافة العربية الشعرية تنتمي إلى "الأعراب" أي لغة حسية مفتقرة إلى التفاعل الحضاري.

ينتهي الباحث عبدالعزيز بومسهولي الى أن تجربة قصيدة النثر أسقطت الجدار السميك للغة، فمقطع صغير "شذري" يولد الحركة، ويعبر عن انبثاق تجربة أخرى. قصيدة النثر هي رغبة بامتياز، وهي ماهية الإنسان بتعبير سبينوزا وهي طريقة تعبير غير نمطية، إذ هي ليست شكلاً جاهزاً، هي إمكانية مفتوحة على لانهاية العالم النسبي المشترك بيننا، ومن ثم تصير علاقة الكائن واليومي تجربة ممكنة، اليومي يتمثل كحاضر وما يفتأ يتكرر وليس عودته، ومن خلاله تتحول القصيدة الى تجربة وجودية وميتافيزيقية. يعمق الباحث بومسهولي في نهاية مداخلته من مفهوم "الجسدنة" في تجربة قصيدة النثر كحركة مضادة للوجود تولد العالم.

النثر. يعتبر الناقد لغدش أن عنوان الندوة دال على تلاشي الحدود. واهتمامه بديوان طه عدنان نابع من أن "أكره الحب" هو ديوان بخصوصية مهجرية. تفكير طازج لا ينفصل عن تجربة حياتية. ليتوقف عند سمات وملامح قصيدة طه عدنان المتفردة في خصوصيتها. واقترب الناقد عبد اللطيف الوراري من دراسة أنماط بناء الجملة الشعرية من خلال ثلاثة دواوين شعرية مغربية. معتبرا أن كل قصيدة تختار منطقها الخاص ونحوها. و مينا مدى قدرة قصيدة النثر على إنتاج خطاب شعري مختلف.

الناقد عبد الغني فنان أنهل الحضور بنص نقدي عبارة عن قصيدة النثر "نقدية". ناقد قدم مداخلته باللغة الفرنسية مركزا على حوار بين بورخيس وساباتو ليقدم في النهاية "تنويعات حرة على اللامتتهى". إذ ركز على عنصر النص المفتوح من خلال تنويعات أولية على ما استشف من أسئلة الكتابة عند بورخيس وساباتو كي ينتقل إلى خلق حوارية مفتوحة تستدعي مفاهيم وبؤر لفظية تؤدي في النهاية إلى مآل فريد ونوعي "خصوصية قصيدة النثر" كجنس أدبي منفرد ومركب وتعدد. هو شبيه بفرحة كافكا بجملته "أنظر من النافذة". حوار بورخيس والكاتب الأرجنتيني الكبير إرنستو ساباتو عرف نقاشا من مستويات عميقة تهم الأدب. وذلك لأن أدبيين من المستوى الكبير ذاته يلتقيان ويتحاوران وجها لوجه. وقد جرى التعارف بين هذين الأدبيين في بداية الأربعينات من القرن الماضي وذلك خلال اجتماعات مجلة (سورا) لدى سيلفينا أوكامبو وأدولفو بيوي كاساريس. خلال خمس جلسات تمكن الأدبيان من مناقشة كثير من الأمور الثقافية. وجاذب أطراف الحديث بشكل عام. حول الأدب. وحول الكاتب الأمريكي إدغار ألن بو و ميغيل ثيرانتيس (ورائعه «دون

هي استمرار للقصيدة العربية الحديثة وأغلب الدراسات تقفز عن قصيدة التفعيلة. وتربطها بأنماط أخرى (الشعر الحر) أو الشعر الفرنسي مع سوزان برنار. يعود الناقد حسن مخافي في تأطيره النظري إلى بدايات تشكل قصيدة النثر العربية من خلال إسهامات حركة "شعر". ويعتبر في إطار مواطن التقاطع بين قصيدتي التفعيلة والنثر إلى أن الأولى تمتلك الكثير من خصوصيات الثانية. فمع حركة شعر انطلقت قصيدة النثر كمحاولة لتأسيس مفهوم جديد للشعر العربي انطلاقا من محاضرة يوسف الخال سنة 1956 وهي أرضية تشكل هذا التجمع الكبير. وتوقف الناقد مخافي عند سمات محددة. كالوزن الذي اعتبره مكونا شعرا وليس ضرورة. عند الظاهرة العروضية (التدوير العروضي). عند الرؤيا الشعرية إذ تعتبر القصيدة فكرة غيبية كبرى كناية عن عالم ينطلق من التجربة الفردية للشاعر. وهي تجربة وجودية تؤدي إلى إعادة تشكل العالم. تجربة أنطولوجية. لقد تغيرت وظيفة الشعر. كما تطور التنظير للشعر العربي وهو مسار تطوري طبيعي. أما على مستوى الإبداع فاعتبر الناقد حسن مخافي أن القصيدة العربية مرت بمرحلتين : مرحلة السياب والملائكة في إعادة النظر إلى البيت الشعري. ومرحلة ثانية حيث تقترب قصيدة التفعيلة من قصيدة النثر من خلال نصوص شعرية من بحور مركبة. أو من خلال اللغة الشعرية. وإذا كان السؤال هو ماذا بقي من قصيدة النثر؟ فإنها استمرار طبيعي للقصيدة العربية الحديثة وليست منفصلة عليها.

الناقد حسن لغدش توقف عند تجربة الشاعر المغربي طه عدنان "أكره الحب" كنموذج اعتبره الناقد لشاعر مهجري انتسب إلى قصيدة

دريه، فقد أعاد الحضور الى محطات أساسية من تجربة الغارة الشعرية ورسم بورتريها خاصا للشاعر سعد سرحان الشاعر والإنسان. وهو البوح الذي أمكننا معه التقرب أكثر من مسارات هذه التجربة المهمة في تشكل التجربة الشعرية الجديدة في المغرب.

أنهى ملتقى الحمراء العربي الأول لقصيدة النثر أشغاله بقراءة البلاغ الختامي للملتقى من طرف الشاعر رشيد منسوم ، على أمل اللقاء في السنة القادمة. على أن مؤسسة مركز الحمراء للثقافة والفكر وإيماننا منا بمشروعية قصيدة النثر تطمح لأن يكون هذا الملتقى تقليدا حقيقيا، وأن تستضيفه مراكش كل سنة ، فهي مدينة شاعرة منفلة بطبعها ، جامعة بين النقيضين.. -الملتقى بانتصاره لهذا الجنس الأدبي- يكون قد فتح أفقا من أجل تبادل الخبرات والإنصات لجديد النصوص الشعرية. مع مصاحبة هذا الإنصات الشعري تأملا نقديا بغية فتح نقاش جدي حول خصوصيات كتابة قصيدة النثر..". لقد حاولت مؤسسة مركز الحمراء للثقافة والفكر أن تجعل من هذه المحطة الثقافية، موعدا لتأمل مسارات قصيدة النثر عربيا والاقتراب والإنصات من منجزها النصي.. أخفقت حيناً ونجحت حيناً. لكن بحسب للمنظمين أنهم أسسوا لنواة أجنحة ثقافية مهمة تحتاج للدعم الكبير.

2 - الدورة السابعة لمهرجان

شيشاوة للثقافة والفنون :

شيشاوة ملتقى الثقافات

شهد الكرنفال الذي جاب شوارع مدينة شيشاوة الثلاثاء 5 يوليوز، مشاركة فعلية للعديد من الفرق الفنية مثل التعدد الفني والموسيقى للمغرب العميق. كما أعادت

كيخوته» التي أثرت شهية مناقشتها بما خفل به من سمات فنية وجمالية). وحول ستيفنسون و كافكا. وكان ساباتو يعرف جيدا كيف يشخص وضعه في أدب عصره. كما كان يعبر، على نحو محاوره، أهمية باللغة للغة، ويهتم بالموضوعات التي تسمح بخلق منظور جديد لقصيدة النثر.

عموما شكلت الندوتان الأولى والثانية مناسبة لمساءلة قصيدة النثر التي أضحت في الآونة الأخيرة محط اهتمام النقد والملتقيات والمهرجانات. فقصيدة النثر بعنوانها الحامل للنقيضين ، سرعان ما تنفلت من كل تنميط. وهي رغبة الشعر في أن يجدد دورته الشعرية في كل حين. هي كتابة ضد التخثر والسباحة في المياه الراكدة. إنها جموح مستمر هي المطاردة الدائمة للمعنى واكتشاف يومي للحياة. تكتب ضد الجاهز ضد النمط ، ضد التقاط الشيء في ذاته...

بالجملة يجمع الحاضرون بأن محطة الاحتفاء بسعد سرحان ستظل مؤجلة إلى حين التمكن من تنظيم لقاء خاص به وندوة تقارب منجزه الشعري. فالفقرة الأخيرة من برنامج الملتقى خصص لجلسة احتفاء بالشاعر المغربي سعد سرحان. تدخل خلالها كل من ياسين عدنان و الفرسوي وعبد الرحيم الخصار. وإذا كان هذا الأخير قد استوقفته محطة أولية لاحتضان الشاعر سعد سرحان لإحدى نصوصه ونشرها في الغارة الشعرية. وهو ما اعتبره الشاعر الخصار أبوة لافتة. كان الفرسوي- خطاط مجلة الغارة- تلقائيا إلى أبعد الحدود. وعبر بنبل إنساني لافت عن علاقته بالحنفى به. تلك العلاقة التي جعلته يغير آراءه في الأشياء والعالم ودفعته إلى بلورة ملكاته في مجال الكالغرافيا. أما الشاعر ياسين عدنان، رفيق

الزجل على الأخص. الزجل شكل من أشكال النظم والشعر بالمغرب، يستعمل إحدى اللغات الشفوية المحكية. مع العمل على شعرنتها والكشف عن طاقاتها الجمالية والرمزية. وعن قدرتها على التعبير عن روح الفرد والجماعة. وقد ظهر الزجل، بالمغرب، منذ قرون. وعرف في العصر الراهن تقدما ملحوظا، إبداعا ودراسة. خاصة وأنه يرتبط بموروث قولي وفرجوي تشكل في مجالات لغوية واجتماعية، رمزية وجمالية، تتميز بتعددتها وتنوعها: الشعر الحساني والشعر الأمازيغي وفن الملحون وفن العيطة بمختلف أنواعها وعبيدات الرمي، وحمادة، وفنون العيطة، وفن تكانايت...

وقد أسهمت المداخلات التي قدمت في الكشف عن خصوصيات التجربة الزجلية اليوم، من خلال مقاربات المتن الزجلي عبر مقارنة لتجارب زجلية قعدت لحضورها الإبداعي والفني وأسهمت في تشكيل متن القصيدة الزجلية المغربية وإعطائها الألق والخصوصية المغربيين. كما توقفت الأوراق المقدمة عند بعض النصوص مستقرئة بناءاتها ورؤاها محاولة الإمساك بسؤال المنهج الذي يؤهلها كي تصبح القصيدة الزجلية في المغرب، بذات الخصوصية التي تشهدها أشكال أخرى من القول. غير أن أهم ما أثارته الندوة هو البنية الإيقاعية والأسس الجمالية في قصيدة الزجل المغربية. مع التذكير بروافدها ومرجعياتها الثقافية واللسانية والشعبية. وساهمت بعض البحوث (حسن مجمي نموذجاً) في سبر أغوار هذه المتون، والكشف عن استراتيجيات الكتابة فيها ومقاربة تنوعها وغناها.

الندوة الثانية في الدورة السابعة لمهرجان شيشاوة الثقافي والفني، خصصت "لأسئلة الثقافة الشفوية الشعبية" وعرفت مشاركة

التأكيد على حضور شيشاوة كفضاء للملتقى الثقافات والفنون وهو ما يؤهلها إلى أن تظل رافدا حقيقيا وخصبا لامتزاج كافة الألوان الإبداعية الموسيقية والفنية المغربية من قلعة مكونة إلى كناوة إلى أحواش إلى الدقة..مزيج من الإيقاعات والألوان الموسيقية واللغات تحقق ذاك التساكن المثالي لقيم التعايش.

وبفكرة السهرات الفنية، تم إنهاء الفقرة الثقافية لمهرجان شيشاوة للثقافة والفنون في دورته السابعة والذي شهدته المدينة في الفترة الممتدة ما بين 3 و6 يوليوز 2011. ونظم تحت شعار "شيشاوة ملتقى الثقافات: الزجل والثقافة الشعبية". المهرجان الذي يسعى، من خلال توالي دوراته، إلى التصويع ضمن أجندة المهرجانات المغربية من خلال تنويع فقراته ومحاولة خلق هويته الخاصة. وهكذا شهدت الدورة السابعة من مهرجان شيشاوة الثقافي والفني تنظيم معرضا للكتاب بساحة العمالة (أقيم المعرض طيلة أيام المهرجان) لأول مرة. كما أعطيت الإشارة -في افتتاح الأيام الأحد 3 يوليوز- انطلاق العديد من الأنشطة الرياضية وحمالات النظافة وإطلاق الموقع الإلكتروني للجماعة الحضرية بشيشاوة.

انطلقت في نفس اليوم فقرة الندوات المحورية حيث عرفت قاعة البلدية تنظيم ندوة "حول فن الزجل: الأصول والامتدادات" شارك فيها كل من الأساتذة مصطفى بنسلطانة ومحمد الراشق وعبد الجليل العميري ومحمد ايت لعميم وعز الدين التامري. ونسق فقراتها الشاعر مصطفى غلمان. فبعد أن كرّست الدورة السابقة من مهرجان شيشاوة لمسألة التعدد الثقافي، تأتي هذه الدورة للتركيز على مكون من مكونات الثورة اللغوية والثقافية المغربية: الثقافة الشفوية الشعبية. وشعر

"لكرمي نموذجاً"، الفرجة مكون لامادي في الثقافة الشعبية من خلال الضحك والمضحك. وفرجة "لكرمي" تقع ضمن الفرجات البدوية والتي لا تقتصر على الحلقة بل تكون في الأعراس وفي فقرات التوعوا، التبراع، تمة تسميات متعددة توقف عندها الباحث اكويندي، مؤطرا إياها منهجيا من داخل التمييز بين التراجيديا والكوميديا. من الدعوة الى التفكير ومخاطبة العقل خصوصا أن ما يقدم يرتبط بحياتنا اليومية. ووفق تدرج منهجي محكم توقف الباحث عند مفهوم الضحك والإضحاك والمضحك من خلال الجسد وتفاعله وصولا للتطهير (معناه الأرسطي)، معرجا على تشكل الحلقة ومنظومتها الفنية والجمالية في تقاطع مع مفهوم المسرح.

عموما تتميز الثقافة الشعبية بالمغرب بتعددتها وتنوعها، بغناها وجماهيريتها، هي ثقافة تعكس روح الشعب وقيمته ورؤيته للعالم والحياة، وهي رأسمال رمزي لا يمكن بناء التقدم والتنمية من دون تدوينه ودراسته وتطويره.

لقد ظهرت بالمغرب المعاصر أبحاث ودراسات علمية ومعقدة خاصة بالثقافة الشعبية بالمغرب، كما ظهر عدد من الإطارات الجمعية والمدنية التي تركز مجهودها، مشكورة. لهذه الثقافة في مختلف فنونها وأشكالها، في مختلف تنويعاتها وتلويناتها اللغوية والثقافية. ويلاحظ اليوم أن الثقافة الشفوية الشعبية قد بدأت تتحرر من كل نظرة سطحية مستصغرة، وبدأ يسود الاقتناع بضرورة احترام ثقافة الشعب بمختلف مكوناته الاجتماعية واللغوية والثقافية، انطلاقا من أن الثقافة الشعبية هي تعابير ثقافية وتمثلات فنية ثرية بواسطتها تتوغل الجماهير الشعبية فهم العالم وإدراكه وبناء تصور للوجود والحياة.

فعلية للباحثين : حسن جُمي و حسن بحراوي وسالم اكويندي ومحمد مستاوي. وقد أدارها الناقد إبراهيم أولحيان. وقد كانت بحق فضاء فكريا غنيا عرف تقديم أوراق نقدية مهمة ساهمت في الكشف عن سمات محددة للثقافة الشعبية. فرغم أن الموضوع متداول خلال العقدين الأخيرين إلا أنه لا زال مفتوحا ومغريا بحكم أنه يتصل بحياتنا الثقافية ويدفعنا إلى التفكير في مشاريعنا الثقافية مستحضرين أشكالها التعبيرية الشفوية والمادية. وقد توقف الأستاذ حسن جُمي من خلال جرده الدقيق لكيفية تشكل التفكير في الثقافة الشعبية المغربية داعيا إلى إعادة الاعتبار لثقافة معرضة للانقراض، ثقافة عانت الكثير من التهميش.

ورصد الباحث حسن بحراوي جزءا من آراء الحركة الوطنية التي كانت محكومة بالصراع ضد الاستعمار، وحينها كان الموقف مناهضا للأشكال التعبيرية الشفوية، وعرج الباحث على مشروع المارشال ليوطي الاستعلامي (1917-1956) الذي نتج عنه ركام مهم من البحوث "الدراسات المغربية العليا/1917"، وهو المشروع الذي استقطب خيرة العلماء معظمهم له معرفة ودراية بالتراث العربي. وقد خلفوا ما يقارب عن 250 مجلدا. هذا التراث الكولولياني على أهميته ظل محكوما بتلك النظرة "البدئية" ومنساقا وراء خدمة الاستعمار. وهذا ما جعله يقصي المختار السوسني رغم اشتغاله على الشق الأمازيغي، ويستثنى محمد الفاسي. ويتشابه موقف المثقفين (ذوي التوجه الماركسي) مع موقف الفقهاء في نفس النظرة التحقيرية إلى "الثقافة الشعبية".

الباحث سالم اكويندي قدم ورقة شيقة حول مفهوم الضحك في الثقافة الشعبية.



فرقة همزة وصل

آيت ساقل. وتحكي المسرحية، "حكاية انتظار وتنديد بالحرب ومآسيها". عن أم مكلومة تنتظر عودة ابنها من حرب طاحنة، وفي خضم الانتظار تنسج ذكرياتها وتحكي عن ابنها الذي ابتلعت الآلة الحربية المدمرة. الابن/ الطيف الذي يظهر كي يقدم مع أمه رسما لوطن انمحي في دوامة العنف. في مسرحية "الطيف" تشرح لوجع وآلام الفقدان والفراق. تنديد بالحرب ومآسيها. بحث عن الوطن الذي انمحي وسط دوي الرصاص والاحتلال.

ويؤكد عبدالعزيز آيت ساقل مخرج العرض، في السياق نفسه: ما يلي: أية مساحة تكفي لاحتضان جرح في حجم الانتظار. انتظار الذي يأتي والذي لا يأتي. حتما لابد أن يكون أكبر من أي ركح مهما كان كبيرا.. إلا إذا كان في حجم قلب يسع كل العالم.. "الطيف حكاية انتظار يتم ولا يتم.

لقد اعتبرت كلمة جمعية مهرجان شيشاوة للثقافة والفنون والتي ألقاها أحمد هلال، وكلمة المجلس الحضري لشيشاوة في شخص رئيسها منعم بن أيوب، على أن هذه التظاهرة تشكل موعدا وملتقى للقاء العديد من الرموز الثقافية والفنية والجمعية. من مختلف

عرف يوم الأحد تنظيم أمسية شعرية. عرفت مشاركة وازنة للشعراء المغاربة من مختلف الأجيال والتوجهات. وهي الفقرة التي سهر على تنشيط فقراتها القاص أنيس الرفاعي بفضاء المسبح البلدي. وهكذا تناوب على منصة القراءة كل من الشعراء: عائشة البصري - سعيد الباز- مصطفى غلمان- عبد الحق ميفراني- عمر العسري- عمر العلاوي- علية الادريسي- الهام زويريق- اسماعيل ازويريق- ادريس بلعطار- لقلع عبد الرحيم- ثوريا قاضي- محمد مستاوي.

وأهم ما ميز دورة 2011، المنظمة من طرف جمعية مهرجان شيشاوة للثقافة والفنون، بتعاون مع المجلس البلدي لمدينة شيشاوة، تنظيم ورشات في فنون المسرح، وفن التشخيص، والأرجال المسرحي نسق فقراتها عبدالحق ميفراني، وسهر على تأطيرها كل من المسرحي عبدالعزيز آيت ساقل والفنان أحمد الفطناسي، إلى جانب ورشة في الرسم والخط العربي والفنون التشكيلية أطرها الأستاذان عزيز أحمد وصبير أكوكجال. وشهدت قاعة البلدية تنظيم حفل توقيع ولقاء مفتوح مع المبدعين عمر العلاوي-موحي وهبي-أحمد طليمات- محمد زهير. وكما أشار إبراهيم أولحيان، فاللقاء يندرج ضمن فقرة الاحتفاء برموز إبداعية شكلت مسارا مهما في تاريخ تشكّل القصة المغربية الحديثة. وقد توقف الناقد إبراهيم أولحيان عند أهم سمات هذه التجارب الإبداعية وعوالمها. وعرف اللقاء قراءة نصوص قصصية من مجاميع صدرت حديثا.

وشهد فضاء المسبح البلدي تقديم العرض المسرحي الجديد لفرقة همزة وصل للإبداع بعنوان: "الطيف" من تأليف: عبدالرزاق الربيعي ورشا وفاضل، سيوغرافيا وإخراج عبد العزيز

تأسيس جمعية منتدى الأطلس للثقافة والفنون وتتوخى الجمعية رد الاعتبار للفرجة المسرحية وترسيخ تقليد ثقافي وفني سنوي على أمل أن يرقى مستقبلا إلى مهرجان وطني. إذ سطر المنتدى برنامجا طموحا حافلا بالعديد من الأنشطة، وفي مقدمتها الدورة الأولى للأيام المسرحية والتي احتضنها مدينة خنيفرة أيام 8 و9 و10 يوليوز 2011، تحت شعار "نحو ترسيخ ثقافة مسرحية هادفة" وتتوحد الجمعية من خلال هذه الأيام. ترسيخ الوعي بالآليات ونشر الثقافة المسرحية من خلال تنظيم ندوات وتقديم عروض مسرحية ولقاءات أطرتها فعاليات وطنية.

وعرفت هذه الأيام تنظيم ندوة وطنية احتفاء بالمسرحي عبد الكريم برشيد تحت محور: "المسرح الاحتفالي بين الأمس واليوم". كما شهد اليوم الثاني من الملتقى الاحتفاء بتجربة الفنان التشكيلي، صاحب ديوان "عنقود الأيام" أحمد وعتيق أحد رواد الحركة التشكيلية والفنية بالمنطقة.

والى جانب العروض المسرحية لفرقة محترفة وهاوية من القنيطرة (فرقة أصدقاء الركح) وخنيفرة (الجيل الصاعد، أصدقاء الركح) وأسفي المدينة التي شاركت بمسرحية "الطيب" لفرقة همزة وصل للإبداع. وعرفت فعاليات الدورة الأولى للملتقى خنيفرة المسرحي تنظيم حفل تكريم كل من المسرحي عبد الكريم برشيد والتشكيلي أحمد أوعتيق، وأمسية شعرية شارك فيها كل من الشاعر عبد الحق ميفراني ومصطفى شرف، كما نظم برنامجا موازيا للدورة الأولى تخلله تنظيم معرضا تشكليا (جمعية وشمة).

وهكذا عرف يوم الافتتاح بدار المواطنين، إلقاء كلمات توفقت جميعها عند حاجة

جهات المملكة، وهي موسم ثقافي غني بندواته ولقاءاته، رابطا ما بين مفهوم التعدد الثقافي، ورهان التنمية، وخدمة أفق الوحدة، مما يسمح لمدينة شيشاوة بأن تعبر ثقافيا عن تلك الميزة الجغرافية التي تميزها: ملتقى الطرق وفضاء للقاء التعدد. ولأن شيشاوة تعتبر -تاريخيا وواقعا- ملتقى اللغات والثقافات الوطنية، الشفوية والشعبية، فقد شرعت الجمعية، بالتنسيق مع الجماعة الحضرية، في منح هذا المعطى أهمية كبيرة، ذلك لأن التعددية اللغوية والثقافية ليست فحسب خاصية من خصائصنا الحضارية، ولا ثروة من ثرواتنا الوطنية، بل هي رهان من أجل مواجهة تحديات الحاضر والمستقبل. وعمل مهرجان شيشاوة في هذه الدورة على أن تتميز أمسياته الشعرية والفنية بهذا التعدد والتنوع الذي يميز ثقافتنا الشعبية، بحيث شارك عدد من الشعراء والفنانين، من مختلف الثقافات، وبمختلف اللغات الوطنية.

3 - الدورة الأولى للملتقى خنيفرة المسرحي

كان الزوار- في طريق أجدير وعلى مقربة من بحيرة "أكولام آزبزة" - يستمتعون بطبيعة ظللتها أشجار الأرز.. كل شيء كان ينم عن صورة المغرب العميق، الصورة التي لا نجد تفاصيلها المرئية في إعلامنا المرئي بمختلف تلاوينه. منطقة تمتد إلى خنيفرة كي تنسيها سنوات عجاف وآلام لا زالت تحمل الجراحاتها في أفئدة من ظلوا يغرسون، بقيم التسامح، مواطننا مغربا متعددا أصيلا. هناك في ارتفاعات الأرض، تحرس السماء المدينة والناس البسطاء بطبعهم على أمل على يتصالح المغرب مع ذاكرته ومع عمق هويته..

لقد شهدت مدينة خنيفرة هذه السنة

لن يتم تفعيله دون تعزيز هذه البنيات ودعم جل المبادرات الثقافية والفنية الجادة. إذ في ذلك دعم مباشر للبعد التنموي وتحقيق لرهان اللامركزية الموسعة. في نهاية حفل الافتتاح. قدم نادي الجيل الصاعد من خنيفرة مسرحية "علال. رجال. وحكاية الكازوال" وهي من تأليف: الأستاذ محمد أبو العلا. وإخراج: موحسين معالي. تلنها مسرحية "مدينة العميان" لأصدقاء الركح من القنيطرة. عن نص للباحث للباحث محمد الوادي وإخراج خالد المشيع.

ندوة "الاحتفالية بين الأمس واليوم" وهي الندوة التي احتفت بالمسرحي الكبير عبدالكريم برشيد وشارك فيها الى جانب الحفزي به كل من الباحثين: أحمد بلخيري و محمد الوادي و محمد أبو العلا و محمد الوافي.



لم تحقق ما سعى المنظمون الوصول إليه. وحتى الورقة النقدية التي قدمها الباحث محمد أبو العلا في بداية اللقاء لم تعتمد كأرضية فعلية لباقي المداخلات. لقد أشار رئيس منتدى الأطلس. الى أن الاحتفالية سعت الى البحث عن صيغة مسرحية مغربية تنهل من التراث القديم. وطرحت أسئلة للتلقي ومواقف مضادة. وتبقى القراءة العلمية هي المؤسسة للموقف النقدي في النهاية. ورغم التراكمات التي حققت منذ بروز الاحتفالية الى اليوم يتساءل الباحث أبو العلا. هل قرأنا حقا الاحتفالية؟ هل كنا متحررين من الأسئلة الكبرى ونحن نقرأ هذه النظرية الجمالية؟ وبالعودة الى البدايات. يتوقف الباحث عند المناقفة مع الغرب والتي

خنيفرة. المدينة المناضلة. لتقليد ثقافي وفني يجعلها في ديدن الخريطة الفنية المغربية. ورغم الصعوبات التي كابدها جمعية منتدى الأطلس للثقافة والفنون في تدبير الظروف المناسبة المادية واللوجستكية. وفي ظل غياب فضاءات تحتضن الفرحة المسرحية وبنيات تحتية مناسبة. أصرت جمعية منتدى الأطلس على رفع شعار "سفر التاريخ في الخيال والمكان: الأطلس" لتأسيس حاضرة المدينة. أي بما

يؤهلها أن تكون فضاء ثقافيا وفنيا مفتوحا على ترسيخ القيم الإنسانية. وجذير الوعي بالمارسة الفنية في كامل جلياتها تلك كانت إشارة رئيس منتدى الأطلس الباحث محمد أبو العلا. ولعلها تتقاطع مع

كلمات إشارات جمعية نسقت لتنظيم الدورة الأولى للملتقى خنيفرة المسرحي. جمعية جذور ووشمة. تفعيل القطاع الثقافي في ظل احترام للاختلاف. ورأب الصدع الفني الذي عانت منه المدينة في أفق بناء هوية ثقافية.

باقي الشركاء. وفي مقدمتهم عمالة خنيفرة والمجلس البلدي والاقليمي. أصروا جميعهم على الحاجة لمبادرات ثقافية وفنية تستطيع من خلالها مدينة خنيفرة إبراز مؤهلاتها وإبداعات فاعليها. كما أكدوا على رهانهم من أجل إنهاء المشاريع الخاصة بالبنيات التحتية (قاعة للعروض. مركب سوسيوثقافي...) في أفق تشجيع التدبير التشاركي. والذي أشار إليه عامل الإقليم على خنيفرة. وهو التدبير الذي

هو الباحث الذي يعتمد على المعطيات وعلى الحرية. برشيد الذي توزع بين المجال الإبداعي الدرامي والمجال التنظيري ويمكن إلحاق كتاباته النقدية بالتنظيري لأنها كانت تنطلق من نفس الأسس. إذ يثير بلخيري أن مصدر أحكام برشيد النقدية لها مرجع واحد هو مبادئ الاحتفالية. بما يعني عدم تحرر الكتابة النقدية من سلطة التنظير هي التي تقتضي التحرر والحياد. وقد قدم الباحث نماذج من هذا الانعكاس التضادي الذي يراه قد أساء إلى تجربة برشيد. معرجا على جميع المواقف التي تناولت تجربة برشيد والاحتفالية من مواقف مع ومواقف مضادة.

المسرحي عبد الكريم برشيد تدخل في النهاية ليؤكد أن الاحتفالية انتشرت في جميع بلدان العالم العربي، ووجدت طريقها إلى المقررات الدراسية. واعتبر "احتفاليته" نابعة من المسرح المغربي. متسائلا هل هناك مسرح غير احتفالي في العالم العربي؟ ويرى أن "سعيد الغبرة" السوري الذي عارض المسرح خلق نماذجه وتلامذة من مختلف الأقطاف. وهم من يصادروا الحداثة والزمن الحريست الاحتفالية. في نظر برشيد، "علامة مسجلة" بل هي أفكا بدون ضغينة. ومادامت عمرت أكثر من أربعين سنة. ولم تنخرط في السياسية فقد ظلت صامدة وستظل لأنها واقع وحقيقة. وهي ليست مقصورة على تجربته بل ضاربة جذورها ومضاربها في مختلف الروافد الثقافية العربية.

وشهد اليوم الثاني من الملتقى، قراءات شعرية شارك فيها عبد الحق ميفراني ومصطفى شرف. ثم عرضت المسرحية الجديدة لفرقة "همزة وصل للإبداع" بعنوان: "الطيف".

جعلت جنس الرواية يتوطن جنسا إبداعيا عربيا بشكل سلس دون ممانعة. عكس المسرح الذي طرح مسألة الندية. لقد لخص الموقف في الاحتفالية في من مع؟ ومن هو ضد؟ بل حتى الذين دافعوا عن الاحتفالية أسأوا إليها أحيانا. إن المقاربات التي تطرقت إلى الاحتفالية حركتها دوافع مختلفة لم تسعفها في بناء موقف نظري ونقدي حقيقي.

الباحث محمد الوادي تحدث عن "الاحتفالية الجديدة من وهم الفكرة إلى تعيين النظرية". مؤكدا أن الاحتفالية ارتبطت بالنزعة التغييرية وبالمسرح الشامل. أما الاحتفالية الجديدة فهي تؤسس لدرامية جديدة تقوم على أسئلة الفعل كمدخل لبناء معرفة حقيقية. هي احتفالية تؤمن وتخرض على التغيير والنقد الجريء تهدم شوكة السلطة. رغم أن الباحث يشير إلى أن الاحتفالية احتفاليات. لذلك يتجه أفق الباحث محمد الوادي في الاحتفالية الجديدة إلى تأسيسها وتعميق اختياراتها الجمالية والنقدية لأنها عامل مسرحي.

توغل محمد الوافي في بدايات الممارسة المسرحية بالمغرب. تلك البدايات التي أنشأت فعلا مسرحيا بدءا من تداريب المعمورة وتخرج أول فوج عام 1971 وانتهاء بمرحلة الثورات الفكرية الموسومة بخاض البيانات. على اعتبار الزخم الذي خلفته في الجسد المسرحي المغربي. أكد محمد الوافي أن المسرحي عبد الكريم برشيد ابن هذا الخاض العسير في تشكل الممارسة المسرحية المغربية أيا كان موقفه منها.

وسم الباحث أحمد بلخيري مداخلته ب"نحو وساطة بين برشيد وخصومه" مشيرا في البداية إلى شخصية برشيد الكاتب الدرامي الحقيقي، عطاء متواصل طيلة عقود

محمد يوعزة
عبد اللطيف الازي
الحبيب الدائم ربي
عبد الرزاق المحدث

كتاب

قراءة في "الرحلة المغربية في القرن 19" لعبد الرحيم مودن

محمد بوعزة

التصورات والمفاهيم. فإنه على صعيد تلقي الثقافي، صاحبه اختلالات في انتظاماته المنهجية ومفارقات في التعاطي مع مرجعياته الابستمولوجية.

المرجع/ إغراء النموذج

إذا كانت السرديات في سياقنا الثقافي، في بداياتها وانبثاقاتها الأولى (بداية الثمانينات)، قد ركزت بفعل إغراء "النموذج" إلى ألفة تصوراتها وجاهزية إجراءاتها وتطبيقاتها. وحوّلت بفعل هذا الوعي التلقائي إلى نوع من الممارسة الاستنساخية للنموذج الآخر، فإنها

حققت السرديات في المغرب إنجازات مهمة ساهمت في تجديد تلقي النص السردى على صعيد النظرية والقراءة والتأويل. حيث أجه البحث السردى في مقارنته للنصوص نحو الاهتمام بالبنى السردية للنص وأشكال تمفصلها ومظهراتها الخطابية، وهو ما ساهم في إنتاج معرفة بآليات إنتاج النص السردى، ظلت مغيبة ولا مفكر فيها، بسبب سطوة النموذج الإيديولوجي والتاريخي على الحقل الثقافي المغربى (العربى) ما قبل الثمانينات من القرن الماضى. غير أن هذا التغير في النموذج مثلما كانت له مزايا في تحديث

وبالتالي، فإنه يجتاز العتبة، عتبة الأصل والهوية، والسؤال الجوهرى، هل يتم هذا الاجتياز دون تكلفة و مخاطر دراماتيكية تهدد طمأنينة الفضاء الأصلي للذات، وألفة النص الأصلي؟ هل استطاع الباحث بلورة قراءة طباقية بوعي متزامن لسياق النموذج الآخر ولتقتضيات سياق النص، بحيث تصبح القراءة حداً بين مرجعيتين وأفقين، قراءة بينية تقع في التخوم وفي تماس المرجعيات، في تقاطعات وشروخ المابين، قراءة في التفاعل وفي تمفصل الحدود وانتهاكها، بحيث لا تصبح القراءة مجرد استنساخ للآخر ونزهة في سيناريوهات الجاهزة، بل مكابدة لانتهاك الحدود، وتفكيكا للهوية و أسطورة النموذج، قراءة انتهاكية تكون تفكيكا لميتافيزيقا الحضور؟

مدارات الخطاب/ حدوده

إنه مدار البحث إلى شكل محدد من أشكال الثقافة المغربية، هو الرحلة بوصفها جنسا سرديا خلال القرن 19، و تركزت بؤرة التحليل حول سردية نص الرحلة، بغية استكشاف بنياتها السردية ومظهراتها الخطابية. ينطلق المؤلف من نظرية الأجناس الأدبية، حيث يتوخى من خلال مقولة النوع تمييز هذا الجنس شكلا ومضمونا عن باقي الأجناس الأخرى، خاصة ما يسميه بمتون السفر المغربي في القرن 19، متن الحركة (بسكون الرءاء) الذي تأرجح بين الرحلة والدليل ومتون المسالك والممالك، من هذا المنظور يمكن الحديث عن الرحلة باعتبارها نوعا ذا خصائص ثابتة؟ خاصة إذا عرفنا أن الرحلة هي جنس مترحل، إنها نص السفر والتنقل بين الفضاءات والحدود بامتياز، وليست نص الثبات والانغلاق، نص الصيرورة وانتهاك الأنساق والحدود، لذلك تميزت بنيتها

في مرحلة تالية وبفعل التراكم الحاصل على مستوى الممارسة ستعرف يقظة منهجية في الوعي والرؤية، انطلقت بإعادة النظر في مسارات هذه الممارسة وتفكيك خطابها، خاصة بعد أن وصلت السرديات إلى أفق مسدود في سياقها الغربي، حين تنبه "جيرار جنيث" إلى الأفق الضيق الذي آلت إليه السرديات بسبب حصرية مجال اشتغالها.

بفعل هذا الإكراه الابستمولوجي بدأ التفكير في البحث عن مخارج جديدة لتجديد السرديات في السياق الثقافي المغربي (العربي) وإطلاق دينامية جديدة في مسارها، من بين هذه المخارج كان الاهتمام بالسرد العربي الكلاسيكي كأفق جديد لتطوير التصور العربي للسرديات، وكانت الغاية من هذا الإبدال (تغيير موضوع السرديات) تهدف إلى تطوير المنظور العربي للسرديات بإخضاعها لسياقات السرد العربي الكلاسيكي وجماليته، لم يعد تطبيق السرديات بشكل مرآوي (آلي) على نصوص عربية حديثة (الرواية، القصة القصيرة)، بل تم إسقاط هذه الألفة واختبارها على نصوص سردية أصيلة تشكلت في تراث الثقافة العربية، بحيث تم استبدال الألفة بمسافة التوتر، الشيء الذي شكل مسوغا نظريا لاختبار السرديات بوضعها على محك التفاوض الابستمولوجي الثقافي.

في هذا الأفق النقدي المشروخ بديناميات ثقافية متوترة (الذات/ الآخر، النص/ التأويل، الألفة/ الغربة، الأصل/ النموذج) ينخرط كتاب "الرحلة المغربية في القرن 19" للباحث عبد الرحيم مودن⁽¹⁾، فهو من جهة يتخذ موضوعا له نصا مغربيا تكون في أحضان الثقافة المغربية (العربية) الأصيلة، و من جهة أخرى يتوسل السرديات نموذجا في القراءة والتحليل.

تنظم بنية عمل ما. وهي أيضا بخلاف المنظور التأويلي، تستنبط القوانين من داخل الأدب ذاته. ولذلك يتحدد موضوعها في ظاهرة "الأدبية". أي الخصائص المجردة التي تشكل بنية العمل الأدبي. انطلاقا من المقاربة الشعرية يقدم الباحث خطاطة للإمكانات الأدبية كما تشخصت في جنس الرحلة المغربية في القرن 19. باعتبارها متنا خاصا. وكنيجة لهذا الاختيار المنهجي، ظل البحث يتنازع ويتجاذبه منطلقان: منطلق الشعرية في نزوعها المجرد من خلال بحثها في القوانين العامة، ومنطلق النقد في نزوعه التجريبي من خلال اشتغاله على نصوص خاصة. و يظل المسلك التجريبي هيمنا على المسلك التجريدي. ويقدر ما تسعف الشعرية الباحث في تحديد "أدبية" الرحلة. فإنها على صعيد القراءة تظل غير معنية برصد انتهاك النص لإكراهات الجنس. واختراقه لسلطة النسق. وهذا ما يحد من انفتاح المقاربة على ظواهر دينامية أخرى في النص. لا يسعف منظور الشعرية في مقاربتها. ونقص بذلك ما يعرف بالظواهر اللاحطية في نظرية الكاوس (العماء).

على الرغم من أهمية المنظور البنيوي في كشف الجانب البنائي للرحلة، نعتقد أنه كان من الأفضل توسيع مجال المقاربة باعتماد منظور السيميائيات السردية على اعتبار أن الرحلة هي نص الحكاية بامتياز. حكاية الذات. إنها نص ثقافي. وبالتالي فإن دراسة حكاية الرحلة من الجانب السيميائي الثقافي، أي جانب المعنى والتأويل، كان بإمكانه أن يغني البحث في الكشف عن نمط الحكاية التي تطرحها الذات في مواجهة الآخر. بقصد الوقوف على أشكال التأويل والتمثيل التي تضمهرها الرحلة المغربية. ضمن منظورات التأويل الأخرى في القرن 19.

بانفتاحها على شفرات وأساليب وأنواع ولغات متعددة. وهذا ما يشكل إشكالياتها الأجناسية. حيث "تعد الرحلة كتابة ملتبسة، سواء على مستوى الهوية الأجناسية، أو على مستوى محاورتها في سياق نظرية الأدب لأجناس أدبية أو غير أدبية تخلقت من صلب الرحلة، وخلقتها أيضا، بصيغ جديدة، وأنماط كتابية وشفاهية متعددة" (ص23).

للخروج من هذا الإشكال الأجناسي يدرج الباحث الرحلة ضمن السرد. وحتى إذا اعتبرنا الرحلة جنسا سرديا، فإن هذا التوصيف لا يحل الإشكالية الأجناسية، لأنه يفتح المقاربة على أسئلة جديدة معقدة تنتشعب حين يتعلق الأمر بموقعة الرحلة ضمن أرشيف الأجناس السردية الأخرى التي عرفتها الثقافة العربية، وحين يتعلق الأمر بتحديد سرديّة الرحلة من منظور الشعرية المعاصرة، حيث يطرح مشكل النموذج والمعايير. وأخيرا، حين يتعلق الأمر بتأويل الأنساق الضمنية التي توجه المنظور السردى، بما يتجاوز الدلالة الأدبية التي تحصر السرديات نفسها في دائرتها الضيقة، حيث تشكل الرحلة من المنظور الثقافي فضاء لاختبار الهوية وانتهاك العتبة وتمثيل الآخر.

يتجاوز الباحث الإشكال الأجناسي بإدراج الرحلة ضمن جنس السرد. ويشتغل على سرديّة الرحلة انطلاقا من منظور السرديات البنيوية التي تتخذ - على خلاف السيميائيات السردية - من الخطاب السردى موضوعا لها. من حيث هو طريقة تقديم القصة، باعتبارها متوالية من الأحداث. ما يهم سرديات الخطاب هو المستوى البنائي وليس المستوى الدلالي، والسبب في ذلك أن السرديات هي فرع من الشعرية. والشعرية كنموذج نظري هي بخلاف النقد، تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي

الرحلة عن باقي أنواع الخطاب السائدة في القرن 19، سواء تلك التي تنتمي إلى متن السفر عامة من حركات ونصوص جغرافية أو مسالك وممالك، أو لامست السفر، مثل النص التاريخي والفتاوى والخطب، فضلا عن الشعر والمرويات الحكائية. وهذا ما أسعف المؤلف على كشف مظاهر التفاعل النصي بين الرحلة والنصوص الغائبة من خلال مفهوم "المعارضة" الذي يستوحيه من مدونة الشعرية العربية التراثية بدل مصطلح التناص، قياسا على المعارضة الشعرية.



مفارقات الخطاب/ انثناءاته

لقد تمحور الرهان العلمي للمؤلف في تأصيل جنس الرحلة في الحقل الأدبي الثقافي، بغية تجاوز ما تعرض له من إهمال وإقصاء من سلطة المؤسسة الثقافية، وإعادة الاعتبار له است تطبيقيا بما يحقق أنطولوجيته. وقد حقق له ذلك، أولا منهجيا بإدراج الرحلة ضمن جنس السرد من منظور الشعرية، حيث توفق الكاتب في استقصاء مظاهر هذه الأدبية سرديا وبلاغيا

انطلاقا إذن من المنظور البنيوي يقارب المؤلف البنية السردية في نص الرحلة من خلال مستويات: السرد، زمنية السرد، السارد والمسروود له، والفضاء والوصف. يتميز سرد الرحلة بأنه سرد حمال لغزارة تجربة إنسانية تشكل محتوى الرحلة وأبعادها. ويتم تسريد هذه الغزارة وفق بنية سردية متمفصلة يقتزن فيها السرد بالوصف " كأن الرحالة، أثناء الرحلة يسرد ليصف، ويصف ليسرد" (ص264)، وترتبط غزارة المادة السردية للرحلة بتعدد صور المسروود له: مسروود له تاريخي، مسروود له تعليمي، مسروود أجنبي، مسروود محلي. أما السارد فقد تجسد في نمط ثلاثي الأبعاد، فهو سارد ومؤلف وشخصية مركزية، مع هيمنة لشخصية المؤلف على بقية الأطراف، وإذا كانت السيميائيات تؤكد أن اجتياز العتبة هو شرط الحكاية، يمكن التسليم بأن الرحلة حكاية مكان "ذلك أن الرحلة نص يتأسس بناؤه بواسطة المكان الذي يتم تقديمه بوسائط عديدة" (ص353)، ويستمد المؤلف مفهوم التقاطب من الشعرية البنيوية في مقارنة أدبية المكان في الرحلة المغربية. وقد أتاح له هذا الإجراء البنيوي دراسة المكان في الرحلة من حيث هو فضاء لتقاطبات وثنائيات دينامية (الأسفل/ الأعلى، المدنس/ المقدس، البر/ البحر، الغريب/ الأليف، المحلي/ الأجنبي) تخلق التوتر بين الفضاء الأصلي والفضاء الأجنبي، وتمنحه طابعه الجدلي بما تستفز من جاذبات بين الذات والآخر، بين الأصل والغريب، ما يجمع بين هذه التقاطبات هو "أن هذه الفضاءات برمتها خضعت ل"كرونطوب" الطريق الذي تجسد لحظات التعالق الزماني والمكاني، في سياق المنظومة الثقافية المتحركة في الرحلة ومساره" (ص397)، ولم ينفصل السرد في

و إذا كان الباحث قد نجح في إزاحة ما كان مؤكدا بفعل المؤسسة الأدبية في القرن 19، من تهميش وإقصاء للرحلة بوصفها جنسا أدبيا سرديا، بإعادة الاعتبار له من خلال إبراز أدبيته وكشف سرديته، فإن القراءة على صعيد الرؤية لم تتحرر إلى حد ما من سلطة النموذج الآخر، بحيث ظل استلهامه للتصورات السردية العربية الكلاسيكية محدودا. على الرغم من أن بعض الأبحاث⁽³⁾ قد كشفت عن بعض التنقيبات والحفريات في مجال التصور العربي للسرد، التي أظهرت خصوصية هذا التصور بالمقارنة مع النموذج الغربي، وتزداد أهمية هذه الحفريات بما عرفته الرحلة من استلهام لأشكال السرد العربي الكلاسيكي في مستوى الرؤية السردية، من حيث التأثير بنظام الإسناد وطابع الشفافية في السرد التراثي.

لذلك نعتقد أن السرديات العربية لا يمكن أن تحقق وجاهتها الاستيمولوجية وضرورتها الثقافية، بما تقتضيه من ملائمة علمية واجتماعية، ما لم تشتبك مع متون السرد العربي الكلاسيكي في سياقاتها المعقدة وإشكالاتها الثقافية وأسئلتها الراهنة. اشتباك مع الذات والآخر يساهم في تنسيب سلطة النموذج الغربي بوصفه معيارا معرفيا قياسيا، لا خلاف حوله، لأنه ضرب من المعرفة العلمية التي لا هوية لها.⁽⁴⁾

الهوامش:

- 1 - ادوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص: 118.
- 2 - الثقافة والإمبريالية، ص: 135.
- 3 - تشير إلى أعمال عبد الفتاح كليطو، «الآداب والغربة»، «الحكاية والتأويل»، «المقامات»، وأيضا دراساته عن ألف ليلة وليلة.
- 4 - د. عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص: 80.

وتناسيا. ثانيا استيمولوجيا، حيث أتاح له منهج الشعرية تجاوز النموذج التاريخي الذي غلب على معظم الأبحاث في الرحلة من المنظور التحقيقي على مستوى الزمن، أو التصنيفي على مستوى الموضوعات، فأغلب الذين درسوا الرحلة اهتموا بمادة الرحلة والتاريخ لها، وقلما اهتموا بأدبيتها وجانبها البنائي المتمثل أساسا في سرديتها. إلا أن هذا التجنيس يظل محدودا ما دام أن الباحث اقتصر على تجنيس الرحلة من خلال "سرديتها" (الخطاب) وليس من خلال "حكائيتها" (الحكاية/ المحتوى)، خاصة أن الرحلة تتضمن حضورا ثقافيا ورمزيا طاغيا (إشكالية الهوية: الأنا/ الآخر). هذا التجاذب الثقافي يبرز لنا أولا من خلال العوالم الحكائية ومحمولاتها الفكرية والشعورية والتخييلية. وهذا ما يفتح البحث على أفق أوسع هو أفق الشعرية الثقافية والتمثيل الثقافي، للبحث في سياسات السرد الرحلي واستراتيجياته الثقافية.. هكذا فإن القراءة الطباقية ينبغي أن تبني استراتيجيتها على إعادة النظر في النموذج وفق ما يطرحه النص من مفاجآت واحتمالات، مما يحتم مشروعية تكييفه وإعادة تشييده، مما يجعل القراءة إنتاجا وإعادة اكتشاف لأسئلة مغايرة ومناطق جديدة " فلكل نص عبقرية الخاصة، كما أن لكل إقليم جغرافي في العالم عبقرية، بتجاربه المتقاطعة الخاصة، وبتواريخ النزاع المتداخلة الخاصة به، ويمكن إقامة تمييز مفيد، فيما يخص العمل الثقافي، بين الخصوصية والسيادة. ومن الجلي أنه لا ينبغي لأي قراءة أن تعمم إلى درجة إلغاء هوية نص ما، أو كاتب ما، أو حركة ما. لكن بالمعيار نفسه، ينبغي أن تدخل القراءة في الاعتبار أن ما كان مؤكدا، أو بدا أنه مؤكد بالنسبة لعمل ما أو مؤلف ما، قد يكون أصبح عرضة للخلاف."⁽²⁾

مَن الطَّارِق؟ اقتراب من رواية ”أطيف البيت القديم“ لخالد أقلعي

عبد اللطيف البازي

عليه كما هو الأمر مع موقف حادث السرقة الذي استدعى تدخل الأب بشجاعة بدت للإن خرافية. موقف يصفه السارد بهذه الطريقة: ”أذكر أنني لم أكن تجاوزت الخامسة من عمري بعد. أنا أصغر مخلوق في هذه الجوقة. ومع ذلك ما أزال أتذكر إعصار تلك الليلة المشؤومة. بهرجها اللعين“ (ص11). وبخصوص ورشة جدته والفتيات اللواتي كن يقصدنها يعترف السارد بما يلي: ”أتذكرهن واحدة واحدة. بوجوههن البيضاء المشربة بالحمرة، بشفاههن الوردية المنفرجة عن بسمة أو ضحكة أو عضة (...). أما تلك العجيزات ذات الأحجام والأشكال والأوضاع المختلفة. ما يزال إبقاع توتراتها الرهيبة يوقع

خفي رواية ”أطيف البيت القديم“ * للكاتب خالد أقلعي ** عن الملاحم اليومية لأناس بسطاء وعن أحلامهم وتعبهم الدفين. وهي تختفي في نفس الآن بذاكرة مدينة. هي مدينة تطوان. وترفع إلى الضوء مصائر وحيوات غنية ومتفردة. فتتحول الذكريات إلى صور يحاول السارد القبض عليها وتقييدها ذلك أن الذكريات تحتاج على ما يبدو. لكي تظل مؤثرة في وجداننا إلى صور محددة وواضحة تدعمها وتمنحها وجودا متجددا. إن السارد يستعمل. عن طيب خاطر أو مضطرا. فعل التذكر في العديد من المواقف والسياقات وذلك حينما تطرق مواقف معينة الأبواب المواربة لذاكرته وتلج

نفسها أو لتريح ثقة الآخرين وحبهم، فالجد مثلا: "لا يفتأ يسحرك بصوته الرجولي الدافئ وبرغبته المتحدة في سرد تاريخ وذكريات وصور من حياة مدينة هيفاء أسرة اسمها "تطاون" (ص69). وهو لكي يسرد حكاية الأصول والمغامرات الأولى يمتطي تارة " (...) صهوة الحكاية" (ص73) وتارة أخرى "يستسلم للحكي" (ص81). أما العمة فامة فحينما احتاج السارد لذاكرتها القوية "فتحت حنفية الحكي بحماسها المعهود" (ص92). في حين أن الجدة "استعادت صوتها" (...) وهي تضع اللمسات النهائية على حكاية ظل كثير من تفاصيلها طي النسيان" (ص128). وتعدد الرواة يعني بالتأكيد تعددية في الأصوات مما أضفي على السرد حيوية وغنى في النبرات.

وبما أن هذه الرواية تقدم ما يشبه سيرة المكان فقد برزت الوفقات الوصفية وجعلت إيقاع السرد هادئا وبطيئا. ثم إن الوصف يكتسي أحيانا تلوينات بعينها بارتباط مع الذكرى التي يستدعيها كما في استحضار السارد لأطراف أنثوية لذيدة جاورها ذات طفولة.

ومن الدال أن يكون عنوان الفصل الخامس من الرواية هو "السطوح والحكاية التي لم تكتمل بعد". ولا ندري إن كانت هذه الحكاية ستكتمل أم أن قدرها هو أن تظل ناقصة. وحسب استشهداد أوردته المبدعة اللبنانية هدى بركات في مستهل روايتها "حارث المياه" فإن: "الناس يصنعون أغراضا وبينون بيوتا إلا أن الفراغ هو الذي يعطيها معناها. إن النقصان هو ما يعطي معنى للوجود" (1). وهذا الحكم ينطبق بشكل كبير على رواية "أطراف البيت القديم". فمرور الزمن جعل البيت موحشا وجعله يحن إلى من كانوا يعيشون بين جدرانها. فبغياهم عرف قيمتهم وعرف معنى فقدان خاصة وأن أغلب الشخصيات التي

نغماته بذاكرتي القابضة على صدى الصور كالقابض على الجمر" (ص29). وخلال عملية التذكر يتم التركيز أحيانا على واحدة من تلك الفتيات كما في هذا المثال: "تقفز إلى ذاكرتي اللحظة صورة لحياة (الدبة). شذقيها المشرعين على الدوام. قرقة ضحكاتها التي تملأ الغرف العليا مرحا وانشراحا" (ص32). وكأن السارد يحمل بين يديه كاميرا ويقدم إلينا في البداية مشاهد بانورامية تصور الشخصيات وهي مجتمعة ضمن فضاءاتها الحميمة ليخصص بعد ذلك حيزا لكل واحدة منها فيقربها إلينا. كما مع تقنية "الزوم" السينمائية، ولعرفنا على انشغالاتها وعلى اللحظات الحاسمة في حياتها. ومع ذلك فإن السارد لا يستشعر الرضا المنتظر من تقديمه لصور أحبته المنفلتة ويحس بتقصير ما فيتحسر مستنكرا: "لماذا تقهرنا محبة الآخرين وجرمنا متعة تذكر التفاصيل؟ وكيف تتوارى عن مخيلتنا. فجأة. عيون دافئة حنون طالما انبتت في وجداننا مشاعر الطمأنينة والأمن" (ص88). ورغم هذه الحسرة التي يتم الإعلان عنها. فإننا نعثر بهذه الرواية على مجموعة بورتريهات جذابة ومؤثرة. ذلك أن "أطراف البيت القديم" هي عبارة عن استعادة طويلة زار فيها السارد مجددا مواقع طفولته واستحضر وجوها قريبة إلى قلبه عبر محكيات يكاد كل محكي منها مستقل بذاته. محكيات تميزت بغزارة الوقائع ويكونها مأهولة بالشخصيات. فهل تعلق الأمر برغبة من السارد في استدراج نسيان متمنع؟ أم هو توق متأخر للقبض على متع تلك اللحظات المنفلتة ومرارتها أيضا؟ أم أن هذه الحرقرة التي نستشعر حضورها في ثنايا هذا العمل هي بالأساس استجابة لحاجة جارفة إلى الحكي؟ فللحكي حضوره المركزي والبارز في هذا العمل وتلجأ إليه معظم الشخصيات لتخفف عن

تستنكر الوظيفة الموكولة إليها؟ أما أن لها أن تتصدع قرفا من رائحة الموت وزهية من زفيره المرعب؟ أما أن لها، أخيرا، أن تدين إغاراته المتكررة خطفا لأرواح تنتظر مطمئنة أو على وجل؟" (ص.ص 109-110). إن العمل انساق وراء نداءات الموت وخضع لسلطوته بعد أن أوهمنا في البدء بأننا سنكون شهودا على فتوحات السارد الغرامية واكتشافه ملذات الجسد، إلا أن غرائز الفناء انتصرت بوضوح على إغراءات الحياة واستسلمت الشخصيات واستسلم القراء أنفسهم أمام هذه الهجمة الشرسة للموت" وجثم العصر بسكونه الجنائزي على فضاء السطح وصدورنا" (ص 124). والعصر في مدينة تطوان هو الآخر مرادف للموت كما يمكن أن نستخلص من رواية "المصري" للكاتب محمد أنقار التي استثمرت في الأخرى إبداعيا فضاءات مدينة تطوان.

لقد وضع الكاتب خالد أفلعي عنوانا فرعيا لروايته هو "درب الصوردو" ما يجعلنا في وضع انتظار لإستقبال أجزاء أخرى يقتسم معنا فيها هذا الكاتب الشاب ذكرياته واستيهاماته ومغامراته الجمالية التي تمتع و تعد بالشيء الكثير.

هوامش

*نشر مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، 2007، الطبعة الأولى وجميع الأرقام بعد حرف (ص) خيل على هذه الطبعة.

** حصل على جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب لسنة 1994 عن مجموعته القصصية "دوائر مغلقة". كما صدرت له في فبراير 2010 عن دار سندباد للنشر والإعلام القاهرية المجموعة القصصية "وجدان وأشلاء دمي".

(1) حارث المياه، طبعة مغربية، منشورات الزمن، الرباط.

2003، ص 5

نتعرف عليها، إن لم تكن كلها، لم يكن القدر متعاطفا معها بما جعلها تقضي معظم أطوار حياتها أسيرة وحدة رهيبة وما جعل الفجيعة تتسيد وتكون العلامة الفارقة لأكثر من مصير. يتساءل السارد بحرقه: "ما السر الكامن وراء هذا السقوط المتواتر لأفراد عائلتي ما بين مجنون ومشلول ومقهور وموبوء؟ خالتي رقوشة، عمي عبدالله، عمي عبدالواحد، والآن عم مجيدو، على من يأتي الدور غدا؟" (ص 48). إن مسار الشخصيات يستدعي الشفقة. وقد أراد السارد أن يستخلص من ذلك معطى إيجابيا فتساءل تساؤلا ثانيا : "أليس في حيوات أعمامي وعماتي وتفرد مصائرهم ما يضيف على ذكراهم سمات تراجيدية تحفز الكتابة اللاهثة وتبرر انهماهما السردية؟" (ص 96). فهل كان من الضروري أن تلهث الكتابة أو يلهث السارد؟ وهل الأمر يتعلق بعملية تظهر من تجارب أليمة ومن مشاهدات صادمة؟ أم هو التخوف الطبيعي من عدم التحكم في منطق الحكي وإيقاعه؟

وليس مسار الشخصيات وحده الموسوم بالتدهور بل إن البيت القديم، باعتباره فضاء مركزيا، عرف نفس الإنحدار وأصابه هو الآخر العياء والوهن. ويبدو أن هذا التحول القدري لا مفر منه وأن وقع الزمن هو دوما بهذه المأساوية. وربما كان الحكي وسيلة من ضمن وسائل أخرى لمقاومة الموت وإبعاد رمزي لسلطوته خاصة في عمل ترحل فيه الشخصيات وتعانق الضفة الأخرى من الوجود دون أن نخبرنا أو تهيننا لذلك إلى درجة جعلنا نحير في كيفية تأويل دلالة كل هذه الفجائع التي نشهدها. ونعجز عن تدبير كل هذه الأحزان التي تفرض نفسها علينا. ثم إن السارد نفسه لم يعد يحتمل هذه الأجواء الجنائزية ليعلم شكواه على الملأ: "أما أن لهذه الغرفة الكئيبة الرهيبة أن

رهان الحب لتفادي صراع الحضارات في رواية "الراقصة ورجل المخابرات"

الحبيب الدائم ربي

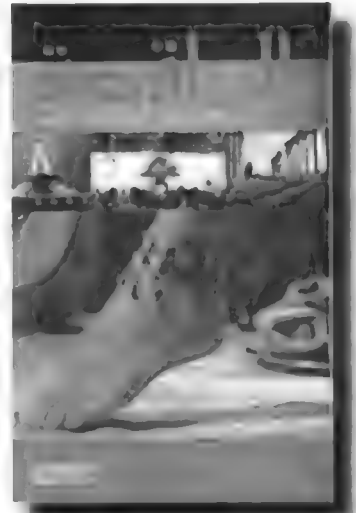
القوى الراجحة. في العصور الحديثة، للغرب على حساب الشرق. لذا رأينا كيف أن أغلب الكتابات الراصدة لتيمة الشرق والغرب جنحت إلى التمنيظ والاختزال. والحال أن هناك تفاصيل عديدة محدّدة. عادة ما لا يتم الالتفات إليها. بدونها قد لا تكتمل ملامح الصورة. وجدير بالذكر أن أغلب الكتاب العرب والرحالة جعلوا من شخصوصهم وأبطالهم الحكائية كائنات محكومة بالغريزة وهي "تغزو" بلاد الغرب غزوًا تعويضيًا. كما هو الشأن لدى ابن فضلان و توفيق الحكيم وسهيل إدريس والطيب صالح على سبيل المثال. أي أنهم حصروا رحي

شرق وغرب يلتقيان ولا يلتقيان ستظل العلاقة بين الشرق والغرب مثيرة للأسئلة. شاحذة للأخيلة والأحلام. نتلمس أطيافها عبر الروايات وكتب الرحلات والرسوم والصور الفوتوغرافية والمقالات ذات النزوع الاستشراقي والاستغرابي سواء بسواء. في صيغ تدنو أو تنأى عن الواقع تبعًا للمرجعيات والرؤى الشارطة. وهي في الغالب حصيلة تراكمات من الحذر والتوجس والفهم الخاطئ وإنتفاء الثقة المتبادلة. بين الطرفين. على امتداد عقود زمنية. حيث شهدت فيها هذه العلاقة حالات من الشد والجذب حسب تقلبات موازين

الشرق والغرب والحوار الممكن

ضمن هذا السياق. ومن منظور مخالف. تختار الكاتبة اللبنانية الدكتورة ناهدة سعد. أستاذة الأدب الإنجليزي. لتحريك روايتها باللغة العربية "الراقصة ورجل المخابرات"⁽¹⁾ شخصيتين من خارج جغرافية لبنان. هما: من جهة. الضابط حسن. وهو رجل مخابرات مغربي يقيم بفرنسا منذ خمس عشرة سنة. يشغل ضمن جهاز الأنتربول. ومن جهة أخرى. سيلفي. راقصة بالي ومدرسة إنجليزية في مركز اللغات. اسكتلندية تقيم بدورها بفرنسا منذ خمس سنوات. كان حسن- القادم من بلاد الشموس والنخيل- قادرا على "الجمع بين الحرية واحترام الأعراف والتقاليد". فيما كانت سيلفي - الآتية من بلاد البرد والضباب. المتحدرة من عائلة أرستقراطية تنتمي لملوك وملكات بريطانيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر (ص.19)- تعاني من مشكلة التقاليد (ص.11). يلتقيان بباريس على هامش وصلة رقص أدتها سيلفي بأحد المسارح. ليعيشا. رغم اختلافاتهما الثقافية والاجتماعية. قصة حب عميقة. مليئة بالتشويق والمغامرة. في عاصمة النور. وفي إيطاليا. كما في بيروت. على التوالي. حسب متطلبات المهام المنوطة بالعمل المخابراتي لحسن. ولربما كان في تباين الجغرافيات والتواريخ والطبائع لكليهما ما وُجد بينهما. بعيدا عن الاستيهامات التعميمية التي راكمها الشرق عن الغرب أو العكس. ولعلها. حسب علمنا. المرة الأولى التي يتم فيها الخروج عن النمطية التي التصقت بـ "صورة المغربي". في الأدب العربي و الآداب الأجنبية على السواء. منذ عصر ألف ليلة وليلة وصولا إلى يومنا هذا. مروراً بـ "بدائع" ابن إياس وكل المتخيلات التي جعلت "مغرب الشمس" بأفضيته وقاطنيه مجالا غرائبيا يتداخل فيه

معاركهم "الدونكخوتية" بين ذكر وأنثى من منطلق الزعم بالامتياز الذكوري في معادلة الذكورة والأنوثة. وهم حين يرتقون قليلا في سلم الوعي بآليات الصدام يكتفون بالانبهار والتسليم) نفكر هنا. مثلا. في رد فعل رفاعة الطهطاوي) بمدى تقدم الغرب وتخلف الشرق. في حين أن الفروق بين الحضارات ذوات التواريخ الحارة ومنها الحضارة الغربية) ونظيراتها ذوات التواريخ الباردة (وضمنها بلاد المشرق العربي). كما يرى علماء الأنثروبولوجيا. هي فروق اختلاف. بالمعنى اللغوي والديريدي في آن. لا فروق تفوق بالضرورة. إنه اختلاف في النوعية لا في الدرجة. علما بأن التقدم التكنولوجي ليس سوى مظهر من مظاهر عديدة يفرضها التقدم الحقيقي. من غير أن ننفي التأخر التاريخي لدى شعوب عن غيرها.. وكما تغيب هذه الحقيقة البسيطة عن بعض الكتاب العرب فإنها قد تغيب كذلك عن المستشرقين الذين لا يرون في الشرق سوى أوهامهم عن الشرق: شرق المطلقات والخرافة وهلم رغائب مكبوتة.



حين يواجه الحب الجريمة

لقد تفرع السرد في "الراقصة ورجل المخبرات" إلى مسارين . تناول الأول جزءا من أصداء السيرة الخاصة بحسن كما التقطتها سيلفي، من خلال التعارف فيما بينهما. وعرض الثاني إلى حياة سيلفي قبل لقائها بحسن. والواقع أن هذا الاستعراض شكل مدخلا منطقيا لتقاطعات عديدة بين هاتين الشخصيتين الحديثتين، بحيث أضحت التناقضات مبررا إضافيا للتألف وشغف الاكتشاف، لاسيما وإن كل السبل كانت مهددة لحب تاريخي، يوقده "حسن" المغربي بشخصه وحكاياه ومروياته من الشعر العربي وتذكي ناره سيلفي الاسكتلندية بتوقها إلى التخلص من إرثها العائلي الثقيل للانخراط في حياة بسيطة وهادئة. لا يتعلق الأمر هنا بالجذاب تولده نزوة عابرة، أو تبعث عليه "صورولوجيا" تنازلية/جاذبية تضع الشرق في مقابل الغرب، بل هي الرغبة في توليفة بديعة بين شرق وغرب حضارين متكاملين، يقول حسن لـسيلفي "هذا جميل (يقصد التقاء الحضارات) أسرَّ عندما أسمع هذا وأتوق إلى ذلك العصر الذي فيه تلتقي الحضارات للتوليف بين البشر فنحب الشرق على أنه شرق ونحب الغرب على أنه غرب" (ص.12)، من ثم بات اختلاف الحضارات، في أعين العشيقين، مصدر تناغم وإثراء، وأي صراع، إن كان لأبد منه، وجب أن يوجه لأعداء الإنسانية أينما حلوا وارتحلوا، بعيدا عن أي نزعة شوفينية أو تعصب جغرافي أو عرقي أو ديني. لهذا بدت مراكش عذبة بهية كشأن باريس وروما وبيروت بما تمنحه هذه المدن مجتمعة من إحساس بالمتعة الطبيعية والدفع وما تختزنه من عمق ثقافي وتلاقح حضاري، خاصة وأن الرهان الأكبر هو رهان الحب، بدونه قد يغزو اليأس كل شيء. "ألا تستطيعون أن

الواقعي بالفانطاستيكي، والعلم اللدني بالسحر والخرافة. ولئن كان شيكسبير، مثلا، في مسرحيته الشهيرة "عطيل" أو "العاطي الله" - حسب بعض الترجمات، قد جعل من حاكم البندقية ذي البشرة السوداء والأصل المغربي (المفترض)، شخصية شديدة الدماثة فإنه مقابل ذلك أراد لها من فرط طبيعتها أن تبدو أقرب إلى السذاجة، فيما اكتفت الحكايات والروايات، على امتداد اللغات والقارات، بالنظر إلى المغربي كمشتغل بالسحر والخيماء ما لم نتحدث عن سمات أخرى، منها الارتزاق في جيش فرانكو والميل إلى العنف، وردت، مثلا، في مسرحيات إيزابيل ألييندي أوباولو كويهلو أوغيرهما من الكتاب الهيسبانيين المحدثين (المنقسمين إلى الثقافة الإسبانية). بيد أن الدكتوراه ناهدة أبت إلا أن تخرق عروض هذه التمثيلات المفتقدة، في قدر كبير منها، إلى الواقعية، وترسم له (أي المغربي مثلا في شخصية حسن) جانبية (بروفایل) ضمن جانبيات أخرى ممكنة، بل وتمنحه، علاوة على جذر العروبة وفصاحة اللسان، شرف الجدارة بالحب والتفاني من أجل محاربة الجريمة ونشدان القيم النبيلة. ويعتبر هذا الانزياح لوحده مؤشرا على سردية مختلفة جئنا إلى تبني مقاربة أدبية بديلة لا تحكمها مسبقات ولا أحكام جاهزة. والواقع أن الكاتبة هاهنا لا ترد تهمة، هي غير متحقة إلا في بعض الرؤى المطلقة، المتصلة بحديثات ضيقة، كما لا تدافع عن حقيقة مجسدة تعوزها دلائل الإثبات، مادام الأدب في البدء والمنتهى هو تشييد لممكن سردي أو هو على الأدق "رؤية إلى العالم"، نزاعة إلى بلوغ التخوم الأطروحية والفنية، وهو ما يتبلور بجلاء في هذا العمل الذي يجمع بين الغنى المعرفي وبراعة الصوغ الأدبي.

المشتغل في الموساد، الذي سيسقط، بتدبير من حسن وبتعاونها، في صفقة مخدرات ضخمة. وما ذلك سوى بداية انهيار لعبة الدومينو التي ستكون رقعتها هذه المرة بيروت، باعتبارها ملتقى الجاسوسية وصراع المصالح بين القوى الكبرى. وهنا ستشدد مغامرات حسن وسيلفي الأنفاس، إذ سيسجلان اختراقات مثيرة في شبكات للجريمة المنظمة العابرة للقارات، وسينجحان، وخاصة حسن، في التدرج ضمن مراتب الثقة إلى أن يبلغا مواقع مؤثرة في صفوف هذه التنظيمات التخريبية التي لم يعد لها من ولاء إلا للمال. بحيث صارت مستعدة لتدمير لبنان وأي بلد من أجل إشباع نهم التملك وإحكام السيطرة على العالم لاسيما على الدول الصغرى. وتعرض الرواية إلى البناء المعقد لهذه الشبكات التي تستقطب أعضاءها من القتل "وقطاع الطرق والمجرمين الفارين وأصحاب السوابق (ص. 150)، في صلات بأعضاء نافذين في البرلمان والجيش والحكومة، وإلى برنامج عملها ومواضيع اجتماعاتها العاصفة التي ترمي إلى العبث بلبنان وإشاعة الدعاية والفساد فيه وفي غيره و"تبييض الأموال وسرقة المصارف بواسطة شبكات اللصوصية على شبكة الإنترنت..." (161) وما لا يخطر على البال من مارسات تهدد الأمن والاستقرار بالشرق الأوسط والعالم ككل. وعلى غرار التنظيمات الإرهابية فإن هذا الأخطبوط العالمي يضرب طوقا صلبا من السرية على برنامجه، وكلما دب الشك حول فرد أو جماعة من منتسبيه كانت تتم تصفيتهما في الحال، بطرق غاية في الوحشية. "فهم عند الإحساس بالخطر يفقدون أعصابهم ويتصرفون بطريقة بربرية، همجية قاتلة، حتى تندثر كل البراهين ضدهم، وحتى يعطوا..... درساً للبقية." (ص. 173) كما

تكتشفوا إكسيرا يدعى الحب فيشفي الكون من مرضه وتستفيق الرحمة في القلوب؟" (67) صحيح أن سيلفي "الهاربة من المجد والجاه" تبدو منقادة بسحر الشرق في خنوع وخذل معاً، فهي تلوح مستسلمة لنداء الروح ولغة الإحساس التلقائي، إلا أنها، في المقابل، تقاوم تاريخاً بكل تراكماته حيث ترسم الأقدار وتوزع الأدوار سلفاً، لهذا فإنها بقدر ما تحيي الانطلاق تجد نفسها مشدودة إلى الوراء بقوة معاكسة لرغباتها، فواعلها وقواها الحركة هم الأهل والمحيط والزيجات المرتبة. ولأن "حسن" قد غير فيها أشياء كثيرة، خاصة وأنها اكتشفت معه أن "كل التجارب التي عاشت في اسكتلندا كانت باردة، تافهة برودة الجو وتفاهة الأحاديث التي تثرثر بها النسوة رقيقات والدتها" (ص. 74) وستكتشف أن الشرقيين "فيهم زخم العاطفة ولعلمهم في ذلك صادقون بحسب ما رأيت واختبرت من معاشرتها لحسن" حيث "الطبيعة الجغرافية قد حبت تلك المناطق بالحرارة التي تنعكس على كافة التصرفات" (ص. 74)، إلى جانب ذلك كانت تقترب أكثر من فهم الظلم التاريخي الذي جعل الفلسطينيين واللبنانيين يؤدون الثمن من دمائهم وأرواحهم حيث تنوب إسرائيل عن قوى التسلط والجبروت في تدمير مقدرات هذين الشعبين بدعاوى لا تستقيم. إنه موتيف سردي على قدر كبير من الأهمية في تشبيك البناء الروائي، ولأن سيلفي عاشقة فقد سخرت حياتها لا حب حسن وحسب، بل وحب الإنسانية جمعاء، معرضة حياتها للمخاطر والأهوال، خاصة وأن مهنتها كراقصة جميلة جعلت كثيراً من الرؤوس الكبيرة "خوم حولها، وهي رؤوس تدير الأموال القذرة والمعاملات المشبوهة والجرائم المنظمة، كان أولها الغني اليهودي دافيد الملقب بهيوم

ورجل الخبايا"، كما أشرنا إلى ذلك من قبل. مع روايات تعالج ثنائية الشرق والغرب، كما تلتقي مع محكيات المغامرة والحب ومتخيلات السفر. وهي إلى ذلك تتناول قضايا جديدة غدت ملامحها ترتسم مع هبوب رياح العولمة. والواقع أن بين رواية الدكتورة ناهدة ورواية الإسباني فائث فيكورا "من أجل ألف مليون دولار"⁽²⁾ تقاطعا مفصليا مهما. من حيث التيمة الكبرى المؤطرة. من دون أن يعني ذلك تناسا قصديا. وإنما هو ما يمكن أن نطلق عليه "التناس المستحيل" حيث يقع الحافز النصي على الحافز في انتفاء تام لإمكانات الاتصال بين الكاتبين إلا في لعبة التخيل والانخراط في روح التجربة الإنسانية. والروايتان معا تحذران من المخاطر التي أضحت تواجهها الإنسانية إزاء تهديدات العولمة الإرهابية، وعولمة الشركات العابرة للقارات. ففي عصر غدا فيه الجشع بلا حدود تنامت مطامح قوى الدمار في حكم العالم وتصفية كل من يقف في وجهها ولو كانوا رؤساء دول تقود العالم كالولايات المتحدة. فأحرى مسؤولي دولة لبنان. فكما تقرر رواية ناهدة سعد أجراس الخطر تحذيرا من التهديدات التي تحيط بالمشروع الحضاري الإنساني، وتعرقل المسار التنموي لدول الشرق العربي، وخاصة فلسطين ولبنان. فإن رواية فيكورا تبسط المخططات الرهيبة التي تضطلع بها شركة "هاليبورتون" اللامحدودة القدرة العملاقة والتي يوجد في عضويتها ديك تشيني نائب الرئيس الأمريكي الأسبق جورج بوش الابن، فهي قد أبرمت عقدا قيمته ألف مليون دولار "يقضي بتقديم الشركة خدمات للجيش الأمريكي عند وقوع إحدى حالات "الضرورة" من كوارث وحروب وأحداث استثنائية". ولأن العقد لا قيمة له بدون وقوع "طوارئ قصوى" فإن الشركة لا تتورع في

كان عليه الحال في المأساة التي قتل فيها "أكثر من مائة شخص بواسطة تفجير مخطط له" (ص. 172). وتتبدى وسط كل هذا روح المخاطرة التي يركبها حسن بتنسيق مع مسؤولي مخابرات الأنتربول. في سبيل الإيقاع بالحيتان الكبرى. بموازاة ذلك لم تكتف سيلفي بلعب دور الكومبارس في هذه التراجيديا وإنما كانت طوال الوقت منخرطة في إعطاء الدروس بمركز اللغات ودراسة الفلسفة والاطلاع على أحوال اللبنانيين وهم يواجهون المخططات العدائية من طرف الموساد وبعض عملائه من اللبنانيين على السواء. لتنتهي المغامرة بنجاح. ولو أن "حسن" سيصاب بوعكة صحية جراء لجأته الأسطورية من حصّة رعب مارسستها العصابة على بعض أفرادها. وما هي إلا بضعة أيام. على اكتمال العملية الاستخباراتية. حتى بدأت طائرات إسرائيل في قصف لبنان وكان على السفارة الفرنسية أن تأمر رعاياها. ومنهم حسن وسيلفي. بمغادرة بيروت. وفي باريس سيترقى حسن في عمله وخواز سيلفي على كرسي في السوربون. وينجبان صبيين توأمين. ويعيشان كما المحبون (كذا في النص) في غمرة لا تنتهي من السعادة الأبدية" (ص. 219) انسجاما مع المأثور الحكائي في قصص ألف ليلة وليلة.

إنها رواية مفتوحة على الأمل بالمستقبل. تفيض بالوقائع الدرامية العاصفة. المشدودة بخيط حب ونزوع رومانسي يلطفان قليلا من حدة الأحداث. وهي انتصار للحب في زمن الكراهية. وتنصيص على أن المواجهة الحقيقية. لا ينبغي أن تكون بين الثقافات والشعوب والحضارات. وإنما ضد أعداء الإنسان والحياة. وكما تحمل الرواية بعدا أطروحيا فإنها تشتغل وفق عدة مسارات فنية. أهمها التناس والاحتفاء بالمكان. وبناء عليه فقد تتقاطع رواية "الراقصة

و في انسجام تام مع الفاعل الأساس في الحكاية. حسن، الذي يستهويه الشعر العربي وينظمه، فإن الرواية أتت طافحة بالإحالات والاستحضارات الشعرية، الضمنية والمعلن عنها. حتى أن استهلال الفصل الأول انطلق من قصيدة (للكاتبة) شملت صفحة ونصف الصفحة. وما انفكت القصائد والمقاطع تؤثث النص الروائي، إذ نصادفها في الصفحة 40 (11 شطرا)، والصفحات 57 و58 و59 و26 بيتا)، والصفحتين 82 و83 (مقطعان الأول في 7 أشطر والثاني في 9 أشطر)، والصفحتين 168 و169 (16 شطرا)، هذا عدا إدراج أغنية سيد درويش "الأرض بتتكلم عربي" (ص. 54)، وقصيدة بدر شاكر السياب "أنشودة المطر" في الصفحتين 192 و193 (21 شطرا) واستيحاء عوالم امرئ القيس وعمر بن ربيعة.

والإحالات الأدبية وحدها، في الرواية، تقتضي تقصيا خاصا، مادامت مندغمة في غائية بنائية ترمي إلى إحداث تناغم بين الموضوع وكيفيات صوغه روائيا. علما بأن بطلي الرواية يتقدمان كمشقفين ملتزمين قبل كونهما عاشقين. لذا فإن القارئ سيفيد من معطيات شعرية وروائية وفلسفية وفنية- في التشكيل والرقص والسينما- تؤثث ذاكرة النص، وتمنحه العمق الضروري الذي يجلب المعرفة والمتعة في آن.

هكذا تخضر رواية دافنشي كود لأمبرتو إيكو. وروايات أغاتا كريستي، وعودة المهاجر لتوماس هاردي، وجين أيبير لشارلوت برونتي، وروايات ميلفيل وهوثورن و1984 لجورج أرويل والبؤساء لفيلكتور هوغو... إلخ. إلى جانب أفلام عالمية ككباريه وزوريا وكارمن وجيفاكو، في انسجام كلي مع المتون والتيارات الفلسفية الغربية والعربية الإسلامية... نذكر من ذلك ميكافيلي

اختلاق الحروب والأزمات والتخطيط للخراب، موظفة أساليب لا يتصورها العقل من أجل الظفر بالمال. ولضمان حركات حرة والإفلات من العقاب والضرائب تلجأ التنظيمات المشبوهة إلى دبي كما هو حال عملاء هاليبورتون، أو إلى بيروت كشنان التنظيم المفترض في رواية «الراقصة ورجل الخبايا».

الصوغ الفني

يتميز أسلوب الرواية بشاعرية لافتة، خاصة في بعض المقاطع التي تحتفي بلحظات الوصال بين العاشقين، أو في وصف الأمكنة. يكفينا أن نتوقف عند هذه العينة وغيرها كثير :

"وعندما ينتهي حسن من نشيد الحب تنشد اللذة نشيدها الأبدى في شكل راقصين يرقصان فوق مياه بحيرة البجع، يغطان ويغطسان ويرتفعان، وهي تخبره عن رحلتها وعن كل الأشواق التي اعتمرت كيانها وهو يسكنها بالقبلات والتنهدات التي عندما يغطس حسن إلى قعر البحيرة تصبح نشيجا متواصلا وعندما يصعد من عمق الحرة يفتح عينيه ليتأكد أنه على قيد الحياة...." (ص. 83)

"غربان في شتاء باريس التقيا بالصدفة وهما يزالان غربين فبالكاد تعرفه أو يعرفها إلا ما قد حصل بينهما من عظمة الأشواق، ترمي بنفسها عليه ويرمي بنفسه إليها ويتعارفان في قعر الأعماق" (ص. 182)

"غربان التقيا بالصدفة في ليل ماطر من ليالي باريس ومشيا معا في طريق محفوف بالأخطار، يد الواحد منهما في يد الآخر، يد بيد والشوق يسري سريان النسيم في الأفق الرخص" (ص. 183)

"غربان، يتعارفان كل مرة، وكل مرة لا تكفي للتعارف" (ص. 184)

بخصوصياتها وأصالتها ودفنها. إلى جانب طبيعة اسكتلندا الباردة والخلابة، وأجواء باريس ومسارحها وإيطاليا ومآثرها وبيروت وجمالها. والنظرة الخانية إلى تناسق الطبيعة وال عمران البشري لا يمنع الكتابة- تبعاً لمنظور سيلفي- من تسجيل الفوارق بين الشرق والغرب على مستوى الحريات العامة وحقوق المرأة واحترام الوقت والانضباط في العمل وهلم قضايا أخرى من شأنها أن تصنع الفرق في المقاييسات بين الشعوب والحضارات.

والخلاصة إننا في "الراقصة ورجل المخابرات" إزاء رواية طافحة بالأحداث والوقائع. ثرية بما تحفل به من معارف وأفكار، وهي إلى ذلك تقدم "رؤية إلى العالم" على قدر معتبر من التعقيد والأصالة في آن، في قالب روائي يتسم بالبناء المحكم والأسلوب المتين الشائق.

هوامش :

1 - د. ناهدة سعد. الراقصة ورجل المخابرات. دار كتابنا للنشر.

2 - نشر ألبرتو باثكت فيكورا، روايته سنة 2007. وتمت ترجمتها إلى العربية، من طرف عبدو زغبور. لتصدر عن دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع سنة 2009.

وابن سينا، والحلاج، وابن عربي، وأفلاطون، وكانط، و سارتر، وهيوم، و دارون و نيتشه.

ومعلوم أن استحضار هذه الإحالات واستعراض زخم من الأسماء والنصوص والتيارات والمدارس لا يتم . في الرواية، لمجرد الاستشهاد والتأنيث . ولا بغرض الحشو أو الاستطراد، لكنه يتخذ كذرائع لنفي قضية أو إثباتها. والنصوص والمراجع تستقدم للمناقشة والدحض والاعتراض والتوضيح وتسجيل الموقف والتحوير...وما سوى ذلك من الأساليب والتجهيزات والتحويلات والشروح.

وهو إجراء محسوب يتساقق واهتمامات المحركين الأساسيين في الحكاية: حسن الشعائر ودارس القانون وسيلفي دارسة الفلسفة والأدب، اللذين يعتبران الثقافة الإنسانية في نماذجها الراقية إثراء للحب بين الجنسين وبين بني الإنسان بوجه عام.

والرواية، في بعدها الرومانسي تحفل بالمكان، ترصد أبعاده وجمالياته كما ترصد علائقه بمشمولاته من الكائنات البشرية والعناصر الطبيعية والثقافية. وطبيعي أن يكون لمراكش نصيب (ولو أنه ضئيل)

هاجس تصنيف الشعر العربي المعاصر

عبدالرزاق المجدوب

كما تتعدد المداخل لقراءة هذا الكتاب، وتتعدد قضاياها الأدبية والنقدية والمنهجية، لكنها تتضافر في اتجاه وأفق البحث عن أسئلة الشعر العربي المعاصر، يرفدها طموح علمي للتأريخ لهذا الشعر وإعادة تصنيفه.

إن من وظائف المنهج العلمي في البحث، كما هو معلوم، الوصف، وذلك برصد وتسجيل المعطيات القائمة، ومن مستويات الوصف التصنيف عبر البحث عن الروابط الثابتة بين الخصائص والصفات، ولذلك فهاجس التصنيف هاجس علمي بحث، وضرورة علمية لتطور المعرفة والمعرفة الأدبية منها على الخصوص.

تتعدد الهواجس النقدية لدى الباحثين المغاربة، وسنركز في هذه المقالة على هاجس "تصنيف الشعر العربي" من خلال كتاب صدر مؤخرا لباحث مغربي هو الأستاذ علي المتقي، تحت عنوان "القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب"⁽¹⁾. والباحث أحد الذين احتكوا علميا وإنسانيا بالشاعر والناقد المغربي المرحوم أحمد المجاطي، وخبروا عطاءاته الإبداعية والنقدية، وأصابتهم ولا شك عدوى الأسئلة الإبداعية القلقة العامة والخاصة.

واختياره الواعي هذا يتوخى تحقيق هدفين اثنين:

الأول علمي، يتجسد في إغناء التصنيفات الشعرية التي عرفها ويعرفها تاريخ الشعر العربي قديمه وحديثه.

الثاني قومي يتجاوز به الباحث التصنيفات القطرية والإقليمية للشعر العربي.

ويدعم الباحث اختياره بدواعي موضوعية أهمها كون معظم النتاج الشعري العربي المعاصر نشر في منابر أدبية وفق القنوات الفكرية والفنية للشعراء.

إن المنبر الأدبي وفق هذا الواقع يستجيب لانتظارات المبدع ومفهومه للإبداع ووظيفته- إن كانت له وظيفة- فهو رؤية خاصة لجماعة معينة من المبدعين والنقاد (أو المبدعين- النقاد) تبشر بتصور ومفهوم مخصوص للإبداع مؤسس على خلفيات فلسفية ترفد قناعاته الأدبية وتوجه أسئلته الشعرية. ألم تجد مجلة "الآداب" في فلسفة (سارتر)سندها الفكري وبخاصة في جانب من هذه الفلسفة الذي تختزله مقولة "أدب الالتزام"، ووجدت مجلة "شعر" في الوجودية نفسها مبتغاها منتقية أحد وجوهها الأكثر ميتافيزيقية. وبنيت مجلة "الثقافة الوطنية" مشروعا ثقافيا ديمقراطيا يستلهم "الواقعية الاشتراكية"؟

هي إذن ثلاثة منابر أدبية هيمنت على المشهد الأدبي العربي في مرحلة تاريخية منذ أواسط القرن الماضي مس تأثيرها أرجاء الوطن العربي، وشكلت متنا مرجعيا للكتاب الذي نحن بصدده. وفضاء للتنظير والتجريب لصفوة شعراء القصيدة العربية المعاصرة.

لقد وجدنا أن هاجس التصنيف لدى الأستاذ علي المتقي يعود إلى سنوات خلت، فقد سبقت هذا الكتاب محطة علمية أخرى تجسد فيها

لقد انشغل الباحث في كتابه بهاجسي التنظير والممارسة الشعرية وما بينهما من تعارض وتلازم، إذ كثيرا ما سبق الإبداع التنظير وتمرد عليه، وأحيانا أخرى يصبح الإبداع تطبيقا لترسيمات نظرية جاهزة مثلما استدل على ذلك الباحث بالتحليل النصي في النماذج الشعرية لمبدعي المنابر الثلاثة باتجاهاتهم القومية والواقعية والحداثية، إلا أن إشكالية التنظير والممارسة مؤطرة بهاجس منهجي لدى الباحث وهو هاجس التأسيس لتصنيف جديد للشعر العربي المعاصر لدواعي علمية أساسها تجاوز نواقص التصنيفات السائدة للشعر المعاصر وبعبارة المؤلف، فهذا المشروع "يتوخى مقارنة متن شعري معاصر بغية الخروج بمجموعة من الخلاصات تكون منطلقا لإعادة كتابة تاريخ الشعر العربي المعاصر على أسس علمية وموضوعية"⁽²⁾. إنه تعبير عن إرادة حداثية معقلنة في التجاوز وفق منطق الحاجة والضرورة العلمية، وسعي نحو تقويم الشعر العربي المعاصر بعيدا عن التقاطبات وعن لغة التعصب والقطائع كذلك.

والحق أن الكثير من الدراسات حول هذا الشعر كانت مدفوعة ببواعث غير موضوعية بسبب ارتباط هذا الشعر بقضايا المجتمع العربي، وتبنيه لهماهومة وانكساراته، وكذا آماله وتوقه للتحرر من الهيمنة الاستعمارية. وهذا الارتباط الوثيق بين التطور الأدبي والتطور الاجتماعي يقربه الباحث مثلما يؤكد "الدرس السوسيولوجي" ، لكنه ارتباط أوقع الكثيرين في حمى الانتصار لهذا المنزع أو ذاك، وجعلهم يتوسلون بمقاييس من خارج الإبداع لتقويمه وتصنيفه وهو ما يحاول الباحث تجاوزه.

لقد تبنى المؤلف في كتابه التصنيف المنبري

بين مكونات المتن والبعد القومي العام عبر التحليل النصي لقصائد المتن، وهي خلاصات ثلاث:

أولاً: الحضور القوي للإيقاع الخليلي الموروث، فهو رمز الجمالية القومية، والتفعيلة ركنه المتن، وإقصاء قصيدة النثر جملة وتفصيلاً.

ثانياً : تلازم الفني والايديولوجي على المستوى التركيبي، وتحور النصوص حول الفعل الوجودي

الغائب، والرغبة في تحديد الفاعل الذي يمكن أن يغير هذا الواقع، وظروف تحقيق هذا الفعل.

ثالثاً: الاعتماد، في المستوى البلاغي، على التراث القومي في بناء الصور والرموز.

لقد خلص الباحث بعد التحليل النصي لقصائد المتن إلى قناعة نقدية موضوعية تتمثل في " إمكانية تصنيف الشعر العربي المعاصر تصنيفاً منبرياً بدلاً من تصنيفه عقدياً أو قطرياً" (5).

ولتبين ما يتميز به التصنيف المنبري، كما مارسه الباحث في دراسته، عن التصنيفات الأخرى نعقد مقارنة بينه وبين تصنيف الأستاذ إحسان عباس في كتابه "أجاءات الشعر العربي المعاصر" (6)، الذي يعتمد فيه على ما يسميه بـ "المنفذ الداخلي" لتوضيح طبيعة المدارس الشعرية بعيداً عما لهج الدارسون برؤيته من الخارج لأنها رؤية سهلة، إذ يقفون عند مثل الاجاء السياسي أو القومي أو الوطني.

وبناء على هذا التصور يقترح إحسان عباس تصنيف الشعر المعاصر انطلاقاً مما يسميه بـ "القوى الكبرى" التي وجهت الشعر نفسه، وتنبع من العلاقة الجدلية القائمة بين الشاعر وتلك القوى، وهذه القضايا أو القوى خمس، وهي تشكل مفاصل كتابه :

هذا الهاجس، وهي رسالته لنيل دبلوم الدراسات العليا سنة 1991، تحت إشراف المرحوم المعداوي، اشتغل فيها الباحث على منبر أدبي هو مجلة "الوحدة"، وعلى موضوع هو "جليات البعد القومي في ديوان مجلة "الوحدة" (3). وبالعودة إلى هذه الرسالة العلمية المرقونة بخزانة كلية الآداب بالرباط نجد البذرة الأولى للتصنيف المنبري.

ناقش الباحث في مدخل بحثه التصنيفات السائدة للشعر العربي المعاصر وطرح أسئلة على كل اتجاه ليبين حدوده وحتى لا يسقط فيما سقط فيه غيره من جعل "الشعري" في خدمة "السياسي" المباشر حدد القصد من مفهوم "القومية" قائلاً: «ولاتهمنا القومية كتوجه فكري وسياسي تستهدي به المجلة، وتدافع عنه بقدر ما تهمنا جليات هذا التوجه على البعد الفني : الإيقاع، التركيب النحوي، التركيب البلاغي، أي القومية وقد تحولت إلى نص شعري» (4).

بهذا التصور نأى الباحث عن التحليلات الاجتماعية والسيكولوجية المباشرة للأدب من جهة، وعن الدراسات الوصفية الشكلانية من جهة ثانية.

ويمكن فهم هذا التصور بوضوح في ضوء مقولة الشاعر المغربي الحداثي والأستاذ المشرف :

" إن المطلوب ليس أن يكون الشعر العربي الحديث شعراً قومياً، بل المطلوب هو كيف يكون هذا الشعر العربي الحديث شعراً قومياً ". وكانت هذه المقولة بوصلة الباحث في عمله العلمي.

وقد انسجمت خلاصات الباحث في دراسته لمنبر مجلة "الوحدة" في سنواتها الأربع الأولى مع مقدماته حول العلائق الممكنة والمفترضة

ويغفل عن الوقائع الفنية، وعن كيفية تجلي تلك المواقف الفكرية والفلسفية والاجتماعية والوجدانية على بنية القصيدة العربية المعاصرة إيقاعا وتركيبا وصورا شعرية.

إن سؤال "الكيفية" هو ما ينقص هذا التصنيف، وجاء تصنيف الأستاذ المتقي لجيب عنه في دراستيه، وكان جوابا منتجا أغنى التصنيفات السائدة.

انطلاقا مما سبق يمكننا تسجيل جملة من الملاحظات النقدية عل التصنيف المنبري الذي شكل هاجسا علميا عند المؤلف طيلة عقدين من الزمن تقريبا:

إن هذا التصنيف إضافة نوعية لجمال التصنيفات السائدة.

تجاوز التصنيف التفسيرات الإقليمية والمضمونية، وأعاد الاعتبار للنص الشعري في عملية التصنيف محاولا قراءته من داخله، ومعرفة تجليات المضامين والاتجاهات والخلفيات الفلسفية على بنيته ونسيجه.

كشف التصنيف ما للمجلات الأدبية من دور في تطوير الشعر العربي المعاصر، وترويج عدد من الخطابات النظرية و النقدية.

بالرغم من أن المنبر الأدبي هو إطار ذو بعد سوسيوقultوري فإن الباحث تجاوز هذا الاعتبار واحتوى هذا البعد حين جمع في تصنيفه بين المنبر والاتجاه الذي يمثل مع الدراسة النصية التي يؤول إليها الحكم في نهاية المطاف، فخلف بذلك جدلا بين العوامل الخارجية بما هي خلفيات فلسفية تحكممت في صياغة أسئلة الشعر العربي المعاصر، والعوامل الداخلية.

أبرز التصنيف حاجة الإبداع الشعري العربي المعاصر إلى منابر أدبية تخلق أجواء من التنافس الإبداعي تطور التجارب الشعرية. ومن التنافس النظري والنقدي كذلك. ولتطوير شروط تلقي

الموقف من الزمن

الموقف من المدينة

الموقف من التراث

الموقف من الحب

الموقف من المجتمع.

توجهت إلى هذا التصنيف انتقادات عديدة بينت قصوره نذكر أهمها:

الطابع الانتقائي والعام في التصنيف

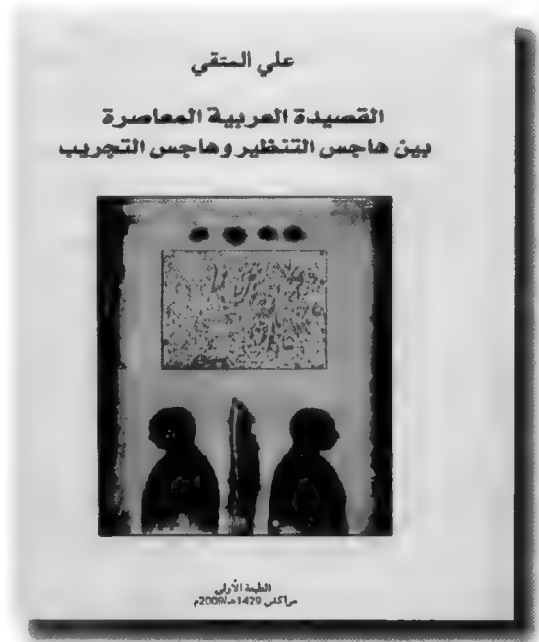
تجزئ القصائد إلى مقاطع دون كشف علاقاتها بالقصيدة أو بمجمل التجربة الشعرية.

تركيزه على المضمون في الشعر العربي

المعاصر، مما جعل التصنيف انطباعيا وتعميميا

، ومتجاهلا للعديد من التجارب الإبداعية مثل

"قصيدة النثر".

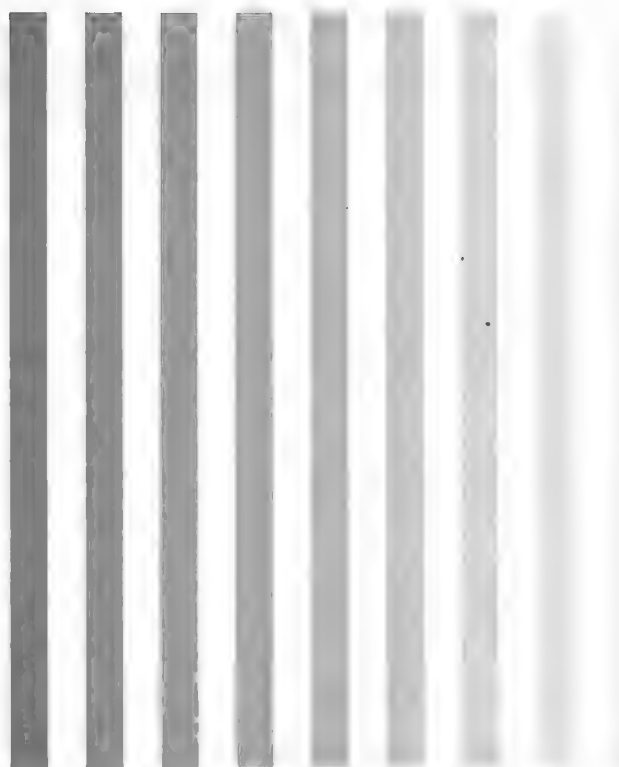


إن تصنيف إحسان عباس على جدته وتقدمه مقارنة بالتصنيفات التقليدية القطرية أو الإقليمية يعاني من الاهتمام المفرط بالمضامين.

الهوامش:

- 1 - القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظيم وهاجس التجريب، علي المتقي، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2009.
- 2 - القصيدة العربية المعاصرة (م.س) ص5.
- 3 - جليات البعد القومي في ديوان مجلة الوحدة، رسالة مرقونة بكلية الآداب بالرباط، جامعة محمد الخامس (أكدا)، تحت رقم 63498 متق، موسم 1990/1991.
- 4 - نفسه ص 12
- 5 - نفسه ص216
- 6 - إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط2، 1992.

الشعر المعاصر، الأمر الذي سيساعد في توسيع القاعدة الجماهيرية لقراء هذا الشعر. والواقع أن تغيرات عديدة مست المشهد الشعري المعاصر في زمن العولة بظهور المنابر الأدبية الالكترونية، لكن هذا لن يؤثر على الحاجة الماسة إلى هذه المنابر، والحاجة العلمية إلى دراسة الوجود منها في المشرق والمغرب على السواء لتطوير التصنيف المنبري للشعر العربي المعاصر.





أضحى الأدب مولدا لانتهائي لمرايا متعددة تضعه في منطقة الالتباس. وهو ما يشكل في النهاية. بعضا من خيوط "المفهوم النفساني للكتابة".

يوصل حسن المودن -من خلال هذا الكتاب- ما بدأه في مؤلفات سابقة. من ضمنها ترجمته لكتاب: التحليل النفسي والأدب للناقد الفرنسي جان بيلمان - نويل(منشورات المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، 1997)، ومؤلفان نقديان: لاوعي النصّ في روايات الطيب صالح: قراءة من منظور التحليل النفسي" (2002)، والكتابة والتحول(منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001)، البحث عن "هذا الموطن اللغوي الذي يعبر فيه الواقع السري للإنسان عن نفسه.. إسماع ذلك الآخر الموجود في الداخل في داخل

1 - حسن المودن، الرواية والتحليل النصي: قراءات من منظور التحليل النفسي، 2010.

اقتضى تجريب النص الروائي اليوم لتقنيات وأشكال جديدة في الكتابة من منظورات مختلفة، واكتساحه لأقانيم "اللابقين"، قيامه بمهام جديدة تحرره من الشروط الجمالية التي ظلت تحكمه. فمن الانسجام والتناسق آجه النص الروائي إلى الازدواج والتعدد، وأمست الكتابة بعيدة عن إبلاغ حقيقة ما، قدر مساءلتها بشكل يؤدي إلى اللابقين. بهذا المعنى عادت الكتابة إلى مساءلة نفسها، في علاقة مع نظامها الداخلي، وفي ترابط الكينونة مع عوالمها الحميمية. وفق هذه التركيبة السحرية،

نفسها. فهما يقرآن الإنسان في حياته اليومية وداخل قدره التاريخي.

إجمالاً. هناك علاقة وثيقة بين التحليل النفسي والأدب. ومن هذا المنطلق فالنص الأدبي "كتابة مرموزة يمكن فك سنانها من أجل مساعدة المحلل النفسي على التحكم في مناهجه والتحقق من مسلماته النظرية بمراجعة قيمتها الكونية". ويساعد التحليل النفسي القراءة على "تعيين بعد جديد للقطاع الجمالي..الأدب لا يحدثنا عن الآخرين فقط. بل وعن الآخر فينا أيضاً".

بيير بيار المحلل النفسي وأستاذ الأدب بجامعة باريس. عدل السؤال المركزي على النحو الآتي: "هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟" وهو بذلك قلب المعادلة لا من أجل بناء منهج جديد. بل من أجل فتح آفاق جديدة للتفكير في الأدب لا تؤمن بالأسس النقدية والنظرية. لذلك اقترح بيير بيار وضع منطلقات جديدة للنقد النفسي للرواية البوليسية. حيث مهمة المحلل "هي أن يقوم بتحقيق مضاد".

يدعونا بيير بيار. ومعه الناقد حسن المودن. إلى قلب الأدوار بحيث يمكن للأدب أن يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي. ويمكن للناقد النفسي أن يقوم باكتشاف الإمكانيات النظرية التي يمكن أن توجد في فعل الكتابة. ومن ثمة. يدفعنا التفكير إلى إعادة قراءة الأدب من منظور جديد وفق نظريات أخرى قابلة للاكتشاف. وكأننا هنا أمام استرجاع كاشف وبناء في اتجاه أن تكشف النصوص عن مجاهيلها الجديدة.

إن اقتراح تطبيق الأدب على التحليل النفسي. يدفع في اتجاه تجاوز نظرية تطبيق الثاني على الأول. خوفاً من ابتلاعه. وللخروج أيضاً من نظام تفكير التحليل النفسي. أي أن تطبيق التحليل النفسي على الأدب يؤكد

الذات «الكاتبة والقارئة» ص 10. إن بحث الناقد لا يتشكل من رؤية "تطبيق التحليل النفسي على الأدب" بل من رؤية معدلة. و "منقحة" تكمن في "تطبيق الأدب على التحليل النفسي". ومعها نعيد اكتشاف العلاقة بين التحليل النفسي والأدب. يعيد الناقد حسن المودن قراءة هذه العلاقة وإعادة قلب الأسئلة والإشكالات وإعادة مساءلة المبادئ والمنطلقات. في أفق بناء مقارنة ورؤية جديدتين للإشكالية التحليل النفسي والأدب.

وبما أن سؤال المنهج يطرح نفسه بحدّة. يتجه "مشروع" الناقد حسن المودن إلى تعبيد الطريق في اتجاه مختلف أنماط المقاربة. منهج احتمالي يسمح بفتح الطريق أمام احتمالات جديدة يجعل التخيل عنصراً مشتركاً بين الكتابة والقراءة. وفق هذا المنحى. تدفعنا المقاربة إلى إثارة أسئلة جديدة تحفز على التفكير في أسس الكتابة كما في أسس القراءة. وجمع بين التخيل والتنظير. في مزاجية بين الشك والإصغاء للنص. للآخر من ثمة يكمن سر بلاغة حواريتها.

وسواء عند جان بيلمان نويل. أو بيير بيار خصوصاً كتابه "هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟". فإن العلاقة بين التحليل النفسي والأدب تظل مثار إشكالية. فالناقد الفرنسي جان بيلمان نويل في كتابه "التحليل النفسي والأدب" أعاد قراءة فرويد والعلاقة بين التحليل النفسي والأدب بطريقة تجمع بين التاريخ والنقد. ولم يكتف بالعرض التاريخي قدر ما قام بقراءة تاريخية تقويمية. انتهى من خلالها إلى تقديم منهج جديد في النقد النفسي سماه بـ "التحليل النصي". الذي يسمح بالتركيز على العمل الأدبي نفسه. إن "الأدب والتحليل النفسي" يشتغلان بالطريقة

أفضى المزج بين المقاربتين من منظور التحليل النفسي إلى أفق أكثر تطوراً، وهكذا فتحت الرواية نوافذ على الذات والمجتمع والتاريخ. وتبدو وظيفة الكتابة أبعد من إبلاغ حقيقة، بقدر مساءلتها بشكل يجعل من التخيل مرآة نقدية لما يقدم على أنه "الحقيقة". إننا أمام نص روائي عربي يقوم بمهمة جديدة تقتضي تجريب تقنيات وأساليب وأشكال في الكتابة، وتشخيص الحياة النفسية للشخصية، وبناء "محكي شعري بأسلوب إشكالي". لقد عادت الكتابة، وفق هذا المنظور، لمساءلة نفسها وهذا ما قد يشكل بعض خيوط المفهوم النفسي للكتابة.

لقد استطاع الناقد حسن المودن، تجريب منهج التحليل النصي، كي يصبح النص الأدبي بؤرة التحليل. أضحت الكتابة فضاء تخيلياً، يشرع نوافذ على المناطق الملتبسة، كما يعمق تجريب منهج نفسي "حواري" قلب المعادلات وتغييرنا الدائم للعديد من المفاهيم. بحيث يصبح المنظور للأدب هو المستقبل، والمنهج نسق متجدد، دينامي لا يحمل أي حقيقة في ذاته، يبطن التعدد مما يجعل من المعنى الأدبي "متعدد التحديد".

من هنا، يتضح أن التحليل النفسي خلخل جملة من القواعد، ودفع في اتجاه قراءة الأدب، عموماً، من منظور مختلف مشرع على احتمالات وتأويلات كثيرة، ويسمح للقراءة في النهاية، بأن تكون "تورطاً للذات القارئة داخل عوالم النص الأدبي. كما يسمح للنص بأن يساهم في توليد امتدادات للخطاب الأدبي وتوسيعها".

عندما يمزج الناقد حسن المودن، في القسم الأول من الكتاب، بين المقاربتين الموضوعاتية والنفسانية، يتجه إلى الإجابة عن أسئلة

النظرية التي انطلق منها، ولا يضيء العمل الأدبي، وإذا تم قلب الأشياء يكون بإمكان الأدب أن يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي.

يثير الناقد حسن المودن، نقطة مركزية في إضاءته النظرية، تكمن في أن الرواية هي اليوم من أجناس الأدب أكثر تأهيلاً لتقول الكثير للتحليل النفسي عن الإنسان لما لهذا الجنس الأدبي من إمكانيات تسمح باستنطاق ذاتية الإنسان في علاقاته المعقدة بالمجتمع والتاريخ والآخرين.. لذلك يتجه الناقد المودن في محاولاته التطبيقية إلى المزج بين المقاربتين الموضوعاتية والنفسانية، بما يسمح باكتشاف بعض الموضوعات الملحة في الرواية العربية، في علاقاتها بالخصائص الشكلية والجمالية والفنية. كما يسمح بمساءلة العلاقة الإشكالية القائمة بين الإنسان والكتابة، وإعادة طرح مزيد من الأسئلة سعياً إلى فهم أبعادها ومغازيها.

يمزج الناقد حسن المودن، في القسم الثاني، بين المقاربتين الأسلوبية والنفسانية بشكل يسمح بقراءة العمل الأدبي في حد ذاته اعتماداً على أساليبه ومضامينه ومناهجه.

وقد اشتغل الناقد في القسمين التطبيقيين على متن روائي يغطي مرحلة من تاريخ الأدب الروائي العربي تمتد من الخمسينات والستينات من القرن الماضي، وتصل إلى بداية الألفية الجديدة. وبعض هذه الروايات هي لكتاب من المغرب العربي (محمد شكري، محمد برادة، مبارك ربيع، محمد عز الدين التازي، إبراهيم الكوني، بشير مفتي، عبد الحفي مودن، جمال بوطيب، أحمد الكبير،) وبعضها الآخر لكتاب من بلدان عربية مختلفة (سهيل إدريس، مجيد طوبيا، الطيب صالح، يوسف القعيد، فوزية شويش السالم، عبد الله زايد).

الشخصية ولا تعبر عنها لفظيا. لذلك المعرفة غير قابلة للإدراك ولم يعد النص يمتلك حقيقة العالم. فالعالم أمسى أكثر انشطارا. وفي أنشطته النفسية تلك، المساحة من الصمت والالتباس والغموض. يعبر عن بلاغته الخاصة.

أما القراءة، فهي الأخرى أمسى تولد ل"النهائيات" من مرايا متعددة. والأجدي أن نعيد طرح السؤال على النقد وهذه المرة من منظور التحليل النفسي؟؟ مادما نجرب "منهج نفسي هو التحليل النصي الذي يفتح الطريق ليصبح النص الأدبي هو بؤرة التحليل لإدراك قوة الدال الروائي" فإننا نفترض هذا التساؤل بتعديل انقلابي على شكل سؤال بيريبار.

عموما، يواصل الناقد حسن المودن في كتابه الجديد جريب منهج نفسي يتميز عن النقد النفسي التقليدي في مقاصده وإجراءاته المنهجية. ويتعلق الأمر بمنهج التحليل النصي الذي يفتح الطريق ليصبح النص الأدبي بؤرة التحليل. وتتجلى قيمة هذا المقترح المنهجي في كونه لا يحول النص إلى ذات مطابقة لذات الكاتب. ذلك لأن هذه المطابقة لا تخلو من اختزال أو تعسف يؤدي إلى تجاهل خصوصية النص واستقلاليته. كما يؤدي إلى إهمال الجوانب الشكلية والفنية. فالنقد النفسي التقليدي، إذ يركز على المدلول الروائي، يكون بعيدا عن إدراك القوة التي يمكن أن تكون للدال الروائي.

بهذا المنحى، يقوم الناقد بخلخلة قواعد القراءة بفتح حوار دائم بين النص والقارئ، كما يؤسس -بمشروعه النقدي المتواصل- إضاءة ما يسمه ب"الوطن اللغوي الفريد: الأدب" الذي يعبر عن الواقع السري للإنسان "مبدعا وناقدا وقارئاً". وببلور في النهاية، الحاجة لمنظور التحليل النفسي في القراءة والتأويل، بذلك

متفردة، من قبيل، ماذا يشكل فعل الكتابة بالنسبة إلى الإنسان؟ لم يكتب الإنسان؟ ما حاجاته إلى الأدب؟... وتقرنا موضوعات (الكتابة والعنف، الكتابة والألم، الكتابة واللامعقول، الكتابة وعودة المكبوت، الكتابة والصحراء، الكتابة والسفر، جدل الجسد والكتابة)، من عتبة سؤال العلاقة الإشكالية القائمة بين الإنسان والكتابة.

وفي اختيار الرواية كموضوع المقاربة استجابة لمقولة "فعالية المقاربة النفسانية"، وهي مقاربة "لا تتعرف مريضها، بتعبير ديدي أنزيو، إلا من خلال محكيه الخاص. ومن خلال أسلوبه ولفظه الفريدين". يقارب الناقد حسن المودن، الرواية في حالاتها المتعددة التخيلية، السير الذاتية، العائلية.. ويتوزع أشكال المحكي النفسي داخل الكتاب، بالشكل الذي يطور من جهة اشتغالات الناقد المنهجية. مادام قد تخلص من قيود "نقدية مسطرية محددة". وأنصت إلى اللحن الروائي الذي يحاوره دون فرض لمنهج قراءة معيارية محددة. ومن جهة ثانية، يسمح هذا المنحى أن نتمثل إحدى أهم أنماط المحكي النفسي وهي محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية.

لقد اختار الناقد حسن المودن، في القسم الثاني من الكتاب، المزج بين المقاربتين الأسلوبية والنفسانية بشكل يسمح بالإجابة على أسئلة، من قبيل، ما هي أساليب وتقنيات السردية التي يستخدمها النص من أجل قراءة الإنسان في واقعه النفسي؟ وكيف تمارس الكتابة تحليلها النفسي للشخصيات؟ وفي إشارته للأنشطة النفسية (غير اللفظية) يثير الناقد المودن، إشارة أساسية إلى تعريف دوريت كوهن والتي تؤكد أنها أنشطة "صامتة وملتبسة وغامضة" ذات طبيعة غير لفظية، تعيشها

الوصول الى السلطة سواء الدولية أو التي تتلمس تكريس مشروعيتها. بعد الاستعمار يشعرونا بيرك بضعف الدولة الكولونيالية بالمغرب خاصة من الناحية السياسية وقد ركز على انبعاث الوطنية وتبلورها حتى استرجاع الاستقلال.

بعد الحصول على الاستقلال، أصبحت الحداثة مغربية. إن الاهتمام بالدولة في المغرب في كتابات جاك بيرك يجعلنا نكتشف بداية تشكيلها وكيف تبلورت فكرتها وما هو المسار الذي سلكته. من هنا، أهمية الصورة التي يقدمها بيرك عن التطور السياسي بالمغرب معمقا تحليل التطورات الاجتماعية والاقتصادية منذ بداية الحماية حتى مرحلة متقدمة من الاستقلال مروراً بـ "محاكمة" بيرك للمرحلة الاستعمارية.

في هذا البحث القيم- حول سوسيولوجية الدولة بالمغرب من منظور جاك بيرك- وزع الباحث عادل المساتي كتابه الى ثلاثة فصول : تناول في أولها نشأة الدولة المغربية وانتشارها المجالي. بينما خصص الفصل الثاني لرصد فعل الدولة وهي في يد الاستعمار. ومدى حدود هذا الفعل في الارتباط مع قضية التغيير. يدور الفصل الثالث حول تقييم بيرك للحصيلة الاستعمارية ولفترة الاستقلال. وصدر الباحث عادل المساتي هذه الفصول بمقدمة مرفقة بمحور تعريفى بأعمال بيرك ومكانة المغرب في إنتاجه فضلاً عن مكانته هو في الكتابة المغربية.

توزعت أعمال جاك بيرك (165 عمل فكري) إلى علم الاجتماع وعلم الاجتماع السياسي (70 عملاً)، والتاريخ الاجتماعي (43)، والقانون وعلم الاجتماع القانوني (17 عملاً) والتاريخ (35). لقد عمد جاك بيرك الى المزاجية بين

تتقدم الكتابة كأنها دعوة فعلية إلى "تأزم اليقينيّات".

2 - عادل المساتي، سوسيولوجية الدولة المغربية، 2007

صدر ضمن سلسلة المعرفة الاجتماعية السياسية. كتاب الباحث عادل المساتي "سوسيولوجية الدولة المغربية" إسهام جاك بيرك في طبعة أولى السنة الماضية. يقع الكتاب في 192 صفحة مع تقديم للأستاذ أحمد بوجداد منسق مجموعة الدراسات والأبحاث في العلوم الاجتماعية والسياسية بكلية العلوم القانونية والاقتصادية والاجتماعية بأكادال - الرباط. الكتاب أصلاً هو بحث جامعي قدمه الباحث عادل المساتي سنة 2007. وعن سؤال لماذا الدولة عند جاك بيرك؟ يؤكد الباحث أن أي اختيار موضوع الدولة في المغرب، من شأنه أن يعمق معرفتنا العلمية بالموضوع. وأعمال جاك بيرك تأتي في مقدمة الأبحاث الرصينة التي أجزمها باحثون أجانب حول المغرب بقصد إغناء البحث العلمي. كما تستجيب هذه الرغبة لسبب موضوعي ذي طبيعة علمية يكمن في تنمية البحث العلمي في حقل العلوم السياسية بالانفتاح على ما توفره رؤية التحليل التاريخي والسوسيولوجي والأنثروبولوجي من أبعاد. إلى جانب سبب ذاتي يكمن في السعي إلى توفير بحث رصين للقارئ العربي عن إنتاجات جاك بيرك. ينحو البحث عموماً إلى رصد علاقة إنتاج جاك بيرك بتطور الدولة في المغرب.

فمقارنته تميل إلى التشبث بالجذور وهكذا نرصد معه نشوء الدولة في المغرب منذ منتصف القرن 16. وقد سلط الضوء على مختلف النزعات التي كانت ترغب في

يؤكد الباحث عادل المساتي أن منهج بيرك يتميز بالرغبة في العودة إلى الجذور، وفق أسلوب عصي على التتبع لغرابته وتعمقه. لقد حققت كتابات جاك بيرك قفزة نوعية في الكتابة عن المنطقة المغاربية والعربية. فهو يتبنى منحى نقديا يتسم برفض التنقيص من الإسهام التاريخي للمنطقة، وسبر أغوار المغرب على نحو لم يجرؤ عليه أحد من قبل.

يهتم جاك بيرك بمسألة الدولة في المغرب من حيث تتبع نشأتها، و تقوم أطروحته على أن الأطراف المالكة للسلطة الدولية في المغرب أو الطامحة إليها هي ذات قدرات متفاوتة. إن التاريخ المغربي، حسب بيرك، لا يفهم إلا في سياقات مختلفة من بينها السياقات القبلية والمورفولوجية عامة. لقد بين بيرك أن السلطة، التي كانت تتجه نحو المركزة بالمغرب، تستوحي تصوراتها من نموذج الدولة بمفهومها الحديث.

يؤكد الباحث عادل المساتي أن إنتاج بيرك مهم، ويستحق أن تولى له العناية اللازمة من لدن المغاربة أنفسهم، لذلك يحفزنا على العودة إلى إنتاجات بيرك بحجة دوام الحاجة إليها. وفي خلاصة الكتاب نعاين ازدواج تأسيس هذه الرؤية من لدن رجل نزع جهده العلمي "إلى أعمال العقل في الأشياء، وإلى الأشياء في أعمال العقل". وهو ما أكدده عبدا لله العروي في هذه العبارة الموحية: "إن جاك بيرك يرفض التعميم".

3 - متاهات تحت العين مقاربات نقدية لتجربة الشاعر محمد بنطلحة، 2011

صدر ضمن سلسلة ندوات منشورات وزارة الثقافة كتاب "متاهة تحت العين" مقاربات

السوسيوولوجيا والتحليل التاريخي في دراسة المنطقة العربية والمغاربية والمغربية بشكل خاص. وقد سبق للباحث عبدالرحيم عدناوي أن قارب هذا الإنتاج وأطره زمنيا وفكريا ضمن ثلاث مراحل:

الأولى (1935-1946) السوسيوولوجية الكولونيالية. كان بيرك حينها موظفا مخلصا لسلطات الحماية بالمغرب ويعول "عليها لتحديث شامل للمغرب".

المرحلة الثانية (1947-1955) أصبح بيرك يكتفي برصد الواقع ويعمل على تحليل الجوانب المختلفة للنظام التقليدي.

المرحلة الثالثة (1953 إلى وفاته) دشنها بمؤلفه الضخم "البنيات الاجتماعية للأطلس الكبير" تم قطيعته مع توجه السوسيوولوجية الكولونيالية إذ عمد إلى نقدها لينحو إلى إنتاج أعمال ذات صبغة تركييبية لي طرح نفسه كعالم اجتماع يحلل ظواهر تصفية الاستعمار والعلاقة بين الخصوصية والعالمية.

ولد جاك بيرك بمدينة وهران في الجزائر، والده أوغسطين بيرك أنتج الكثير من الكتابات السوسيوولوجية والأنثروبولوجية عن الجزائر. أدى بيرك عام 1930 الخدمة العسكرية بالمغرب. بعدها عين مراقبا مدنيا في البروج ثم نائبا بلديا في فاس، ثم مراقبا مدنيا بمنطقة إيمنانوت (1947). عام 1955 أهله أطروحته لنيل الدكتوراه أن يصبح أستاذا ب"كوليج دو فرونس" حيث سيشغل كرسي "التاريخ الاجتماعي والإسلام المعاصر" 1956، عين، فيما بعد، مندوبا لليونيسكو في مصر 1960. جاك بيرك من العلماء والباحثين الفرنسيين القلائل الذين عمدوا إلى إدخال طرق ورؤى جديدة في دراسة المنطقة المغاربية، والمنظومة الإسلامية عامة، فقد عمد إلى المزاجية بين فضائل السوسيوولوجية والتحليل التاريخي.

الشاعر محمد بنطلحة منها أنه يعتبر من ثلة الشعراء المغاربة الذين انغمروا طيلة عقود في يم القصيدة الحديثة ومجاهيلها حرصا على تطوير بنياتها الفنية وتوسيع إشعاعها ودائرة تلقيها واستيحاء أسئلة الوجود بمختلف تجلياتها وامتداداتها وأبعادها، واستنطاق سرائر الكينونة وأحلامها واستيهاماتها المغفية. كما أنه يكرس تجربة أصيلة أهم ما يميزها قدرته على مساءلة الواقع وإعادة تشخيصه في منأى عن الصخب الأيديولوجي وسعيه إلى تحويل القلق إلى إحساس وجودي يكشف عن الغامض. ويعتبر محمد الداوي أن ثراء تجربة الشاعر بنطلحة تنأت من انفتاح الشاعر على ثقافات متنوعة، وإصراره على تليين اللغة، وتأنيث المتناقضات والمفارقات، وتجديد القصيدة وتشذيبها.

يضم كتاب "مناهة تحت العين" مقاربات نقدية لتجربة الشاعر محمد بنطلحة، حيث يفتتح الناقد رشيد يحيوي بقراءة في ديوان "قليل أكثر" والذي يقدم تنويعا نقديا مفاده ضرورة اتخاذ مداخل للاقترب من نصوص الشاعر بنطلحة لا مدخلا واحدا كما أن الديوان ينطوي على ما يسمه الناقد يحيوي بخارطة الطريق القراءة البانية التي تكشف لنا كيف يكتب محمد بنطلحة الكائن الشعري، أو كيف يكتب الكائن الهيروغليفي عن الكائن المجازي.

ويتطرق الناقد خالد بلقاسم من سؤال المعنى في كتابة محمد بنطلحة حيث يروم تأملا نظريا في تجربة متفردة تكشف في النهاية عن شاعر أقام في العتمة وأنجز تراكيب خطابها من صراع قاس مع اللغة، بما يقتضيه هذا الصراع من نزول إلى أقاصي مادة الكتابة. ومن إنصات لجهول التسمية. الناقد

نقدية لتجربة الشاعر محمد بنطلحة، نسق مواده الناقد محمد الداوي. وهو ثمرة ندوة وطنية حول التجربة الشعرية محمد بنطلحة نظمها فرع اتحاد كتاب المغرب الصخيرات تمارة السنة الماضية تنويعا بجهود شاعر متميز ساهم في تطوير القصيدة العربية الحديثة، وتأهيدا لمكانته في المشهد الثقافي المغربي، واعتبر الأستاذ بن سالم حميش أن الندوة هي التفاتة رمزية حيال شاعر كرس حياته جلها لتأسيس القصيدة المغربية الحديثة وتطوير مقولاتها الدلالية والبلاغية والإيقاعية، وما يثير في تجربة الشاعر محمد بنطلحة علاوة على عمقها وأصالتها هو قدرتها على إعادة تشخيص الواقع بجمالية وفنية واستيحاء مواده المتنافرة والمختلفة في سبيكة مفرغة ومتراصة، ومعاودة النظر في تفاصيل القول الشعري ومراجعته بحثا عن الشكل المتجدد والمتغير الذي يوفر للقصيدة حريتها وأصالتها وطراوتها. ويؤكد بن سالم حميش أن كل ديوان من دواوين بنطلحة هو استعارة متدة الأطراف، متغورة في غيبه الذات ومجهولها، مستمدة نسغها من رحابة التخيل وثرائه.

الناقد أنور المرجي أعاد بناء علاقته الأولى بتجربة الشاعر محمد بنطلحة. حين تعرف عليه متوجا بجائزة الشعر خلال السبعينات من القرن الماضي، وقد ظل الشاعر بالنسبة إلى الناقد أنور المرجي مختبرا شعريا مفعم بشغف البحث الذي لا ينقطع عن كتابة مستحيل القصيدة. يتصدى دائما للمعنى من أجل إفراغه من معناه الراكد، ويعيد استثمار قاموس الشعر العربي تأسيسا للغة شاعرية جديدة.

الناقد محمد الداوي، منسق الكتاب، أشار إلى خصائص واعتبارات حكمت في تكريم

فهمها دون انطلاق من المؤسسة الشعرية العربية الحديثة حينها يمكننا فهم الجغرافية الممتدة التي تصاحب النصوص في "ليثني أعمى" بحكم التشكيل البصري والإيقاع الذي تتبناه. وهي إستراتيجية نصية لا يمكن فهمها خارج شعرية الانزياح. الناقد محمد الزاهيري يعود ليكتب عن «محمد بنطلحة ورهان القول الشعري». متلمسا تجربة الشاعر في شموليتها. وفي معرض حديثه عن تجربته، يرى أن العمل الإبداعي لا ينتهي إلا لكي يبدأ مادام أساسه قائما على ذلك التوتر الدائم بين الشيء ونقيضه. يقول بنطلحة "في القول الشعري يصير المرئي مضاعفا لما يخفيه".

الشاعر إدريس المياني يخط شهادة الشاعر المبحر في مركبه النشوان محاولا الإجابة عن سؤال "من أين للشاعر محمد بنطلحة كل هذا الجمال. " شهادة عميقة في حق الشاعر بنطلحة كتجربة متميزة ومتفردة في الحقل الشعري المغربي والعربي. الباحث عبد العزيز بومسهولي قارب «ثلاثية الشعر المعرفة القصيدة» في تجربة محمد بنطلحة الشعرية مذكرا بمقولة إيمان الشعر أن يكون في حد ذاته "وسيلة للمعرفة" القصيدة عند الشاعر محمد بن طلحة تعبر عن كينونة نصية مفتوحة ومتعددة. وليست تمثلا معرفيا بل هي إبداع لمعرفة تستكنه الوجود وتختبر إمكانات الكائن الشعري في الكشف عن واقع سري يشكل أفقا خصبا للتجربة الشعرية.

الناقد المهدي لعرج تناول بنية المفارقة ومستويات التفاعل في ديوان "قليلا أكثر" حيث يعتبر أن لبنة المفارقة إبدالات متنوعة جعلت التوتر يرتفع الى درجة عالية من الإبداع. كما أشار الى رهان ثاني في تجربة الشاعر يكمن في خلق نوع من التفاعل بين الشاعر والقارئ.

نجيب العوفي تحدث عن شعر محمد بنطلحة كفحولة حدائية. حيث توقف عند سمات تجربة الشاعر وملامحها. معتبرا القصيدة عند بنطلحة محفلا إبداعيا ثريا وبهيا.

الكاتب محمد زهير تناول جاذبات الرغبة والضرورة في حالة ديوان "قليلا أكثر" حيث أشاد بمضي الشاعر في تشييد عالمه الشعري. بالبحث عما يجعل النص حقل قيم شعرية متجددة. على أساس رؤية واعية برهاناتها في هدم المعبد قبل بنائه (بلانشو) ليختلف البناء عن سابقه كيفاً ونظرة الى الشعر أي نظرة الى العالم والحياة من أفق الإبداع. في شهادته العميقة تحدث القاص أحمد بوزفور عن شعر بنطلحة «الجسر تحت الهاوية» معتبرا أن بنطلحة ينطلق من إبداعه المنجز ليبنى تصوره للشعر ومع الشاعر بنطلحة يجب أن نعبر الجسر تحت الهاوية فهي أشبه بالمناهة ذات الطرق المتشابكة. أما الناقد اسماعيل شكري فيركز على الكثافة البلاغية في شعر محمد بن طلحة منطلقا من فرضيتين أساسيتين أولاها انتماء شعر محمد بنطلحة الى الخطاب الشعري بمعناه الكوني لأنه يتمفصل عن كلية شعرية عالمية هي الكثافة البلاغية وثانيها استيعاب شعره لرؤية كارثية. وبذلك يتخذ الخطاب الشعري لمحمد بن طلحة خاصيتين مركبتين خاصة الكليات الشعرية العالية، وخاصة الوسائط التجريبانية المحلية.

الناقد محمد الصالحي يقوم بنزعة سريعة في "سدوم" الأثمة للشاعر محمد بن طلحة. منتها الى أن الشاعر في أضيق مومته "سدوم" يتأمل شعره محاولا القبض على ماهيته كما صار الوزن جزءا من دلالة النص وإيجاد إيقاع خاص به. الناقد محمد جودات يقارب شعرية الانزياح في ديوان "ليثني أعمى" والتي لا يمكن

المسافة المفترضة مع الآخر : عبدالكريم
برشيد

الانتقال من نظرية بيير لارتو ماس إلى قراءة
ثانية مغايرة لبافيس: محمد أبو العلا.
ينتقل الناقد محمد أبو العلا من نظرية
بيير لا رتوماس كنظرية متكاملة عن عرض
افتراضي ثاو في النص الدرامي إلى قراءة ثانية
مغايرة لبافيس تتجاوز التعاطي الافتراضي إلى
التحقيق الجمالي للنص المسرحي. بالإمعان في
المسالك الدرماتورجية والإخراجية قبل استوائه
نصا للفرجة. لكن، ما يقدمه الناقد محمد أبو
العلا ليس نصوصا. بقدر ما هي خطابات نقدية
قاربت طريقتها الإجرائية بمستويات مختلفة.
لذلك صيغ الكتاب ليكون أفقه نقد النقد
كنوع من الحوار المعرفي الفعلي تمثلا لمستويات
مهمة للخطاب المسرحي.

يقدم الناقد أبو العلا كتابه بمدخل عام
وسمه ب"المسرح الغربي والتنظير لنص
العرض" وفيه يثير مرحلة تشكل وعي علمي
بالممارسة المسرحية بالغرب نهاية ق19 وتقع
ضمن مؤشرات إدماج أطروحة العرض ضمن
خطاب التجريب وتأسيس ترسانة نظرية
مفاهيمية جديدة مرتبطة بنص العرض. إذ في
ظل الأنساق الفلسفية الجديدة (من ضمنها
فلسفة اللغة) أعاد رواد التجريب النظر في
الموروث المسرحي النصي بالمساءلة والتنظير.
ويؤكد الباحث محمد أبو العلا أن التأريخ
للمسرح الحديث هو تأريخ لخطاب متمركز
بامتياز حول العرض إذ هناك من يرى أن الكتابة
الدرامية لم تستطع مجازاة "الفتوحات"
الإخراجية الجديدة. وهذا يتماشى مع التطور
الذي عرفته الكتابة الإخراجية.

يستند الناقد محمد أبو العلا في باب
التحقيق الجمالي أو جمالية التلقي (بافيس).

وبقدر ما كان يتأزم القول الشعري بقدر ما كانت
تنتفتح في آخر درب القراءة أبواب التفاعل.
يختتم الشاعر محمد بنطلحة هذا الكتاب
الجامع "متاهة تحت العين" بشهادة موسومة
ب"زل بي لساني" والتي تستدعي مقولة جذرية
في فهم الشعر الذي "هو ما يبقى لديك بعد
أن تكون قد نسيت كل شيء".

4 - محمد أبو العلا، المسرح المغربي من النقد إلى الافتحاص، 2004.

صدر للناقد محمد أبو العلا كتاب "المسرح
المغربي من النقد إلى الافتحاص" بدعم من
مكاتب ابن خلدون - بني ملال، وتم الطبع في
سيباما بفاس. وهو الكتاب الثاني للناقد أبو
العلا بعد كتاب "اللغات الدرامية وظائفها
وآليات اشتغالها في النص المسرحي العربي/
العربي والتراثي" (منشورات ألوان مغربية -
الرباط، 2004). يأتي كتاب "المسرح المغربي من
النقد إلى الافتحاص" لمقاربة الخطاب النقدي
المسرحي. من خلال تقرب القارئ من نماذج
فاعلة في المشهد النقدي بالمغرب عبر تقديم
آليات اشتغال خطابها سواء في علاقة بالنص
أو العرض. هاجس الكتاب كما يبدو يتجه إلى
نقد النقد من خلال مقاربات محكمة على
اختلاف مواضيعها النقدية وأدواتها الإجرائية:
مراجعة يحضر فيها الآخر (الغرب) بتوطين
آليات تأسيسه للنظرية المسرحية: خالد أمين.
أو من خلال قراءة لتخييل معطوب لقصور
في الوعي بعناصر الفرجة: يونس الوليدي.
تجرب قرائي لنص العرض داخل تمسرحه:
محمد الكفاط.

أو من خلال إعادة ترسيم الحدود بين الأنا
والآخر بالانتقال من مستوى نقد النقد إلى
مستوى الافتحاص: أحمد بلخيري.

كتاب يونس الوليدي "المسرح والمدينة" والذي يواصل خلاله الخوض في غمار المقدس مصرا على فتح جبهات الاختلاف، ويرى الناقد أبو العلا أن الوليدي يعتبر المسرح ممارسة طقوسية في مقارنته لمفهوم المدينة الذي تم تعويمه بالإجهاز على قيمه الجمالية.

4- محمد الكفاط: يقترح الناقد أبو العلا جريب قرائي لنصي الكفاط "النبي المقنع و"سهرة مع أبي خليل القباني" إذ شكل الكفاط باحثا مسرحيا استثنائيا في تعامله الإجرائي مع النصوص بالاستعادة في مقارنة النص بالتحليل الدراماتورجي، منطلق جريبي يسعف في إرساء جريب قرائي فهذا الجمع بصيغة المفرد (كاتب، ممثل، باحث، مخرج) جعل من الكفاط التجريبي فاعلا نموذجيا أضفى سمة التحرر على أنشغالاته المسرحية.

يقدم الناقد أبو العلا، في القسم الثالث، قراءات متفرقة بتجريب قرائي يلاحق العلامة في عرض مفترض من خلال نص "كاهنة المطبخ" لمحمد تيمود وبمسرحة للمشارف في تعالقها مع هجنة سرد الداخل في رواية "المصري" لمحمد أنقار أو بمسألة لتخيل موصول بالنظرية (الاحتفالية الجديدة) من خلال قراءة ل"مدينة العميان" لمحمد الوادي. ينتهي كتاب "المسرح المغربي من النقد إلى الافتتاح" بحوار سبق أن أجراه الناقد أبو العلا مع المسرحي عبد الكريم برشيد الذي لا زال ينتصر ل"احتفاليته" التي تؤمن ب"حيوية الحياة، وبالأساسي والجوهري في الوجود".

ظلت خانة الانتقال إلى المحطة الخامسة فارغة، لو أمكن تقديم كتاب "التخيل المسرحي" للباحث سالم اكويندي، لوصلنا إلى قراءة مغايرة للنقد المسرحي في تجربته المغربية، ولغير الناقد أبو العلا من مسارات اختياراته.

على خلاصات كتاب خليل الفرجات لبافيس، الذي سعى من خلاله إلى ترسيخ مشروع مقارنة تتجاوز مستوى جمالية التلقي الفردي للنص إلى إخضاعه لآليات التحقيقات المتعددة، إلى جانب اقتراحاته السيميولوجية لمقاربة عنصر الممثل كمفتاح لمقاربة العرض بمعنى آخر يفترض بافيس مقارنة النص ضمن سياقه الدراماتورجي، لقد سعى بافيس إلى الكشف عن قيمة مضافة من خلال ترسيخ سيميولوجية المسرح.

يخصص الناقد محمد أبو العلا في جزء أساسي من كتابه (من التهجين إلى جدل اختبار النظرية) إلى النقد المسرحي بالمغرب ضمن مشروع هذا الخطاب الافتتاح على شعريات المسرح الغربي بالترجمة والإعداد والبحث الأكاديمي مما أهل هذا النقد إلى توطيئ النظرية ثم النظر في التباسات عند التعاطي مع المنجز المسرحي المغربي ويتوقف الناقد محمد أبو العلا عند نماذج بعينها:

1- خالد أمين الذي انخرط في مد جسور بين المسرحين الغربي والمغربي، مسائل آليات إنتاج النظرية في الغرب و"وهم" إنتاجها بالمغرب، بحث جفري يسائل الهوية باستدعاء منظومة مفككة لميتافيزيقا التمرکز.

2- أحمد بلخيري: يخصص الناقد أبو العلا في باب رهانات النقد وهاجس الافتتاح فصلا لكتاب أحمد بلخيري "نحو خليل دراماتورجي" وهو نموذج ل"تجاوز خطاب نقدي مسرحي مغربي" "مأزوم" بالنقد والمساءلة والسعي إلى تأسيس مشروع مقارنة نقدية بديلة تمتح مرجعياتها من علم النص، ومن ثمة المنظور يتحول نقد النقد إلى منظور مزدوج ومضاعف.

3- يونس الوليدي: في مشروع قراءة مسرحية، يقترح الناقد أبو العلا مراجعة أهم خلاصات

لكنه يجد نفسه، في النهاية، قد خول إلى قارئ ثم شخصية هلامية في عوالم عجائبية لينتهي إلى مأل أكثر سحرية، لا حكاية ثانية إلا ما يحكى.. وما يحكيه السارد- بتدرج- يتخذ ملمحا خاصا. فهو الصوت الأشبه بالنداء، لا التزاما مع "أهل فرطاطة" ولا "بحثا عن لصوص الإله باخوس" ولا "رغبة في الانتقام من معذبي الأب" ولا "حتى استجابة لطلب علاء في أن يتمم ما خطته يداه على اعتبار أنها "رواية بلقاسم أنور" الذي رغب في كتابتها لكنه وجد السارد يخط ما اعتبره:

"الكتابة الروائية فن الاستحالة والحرية واللعب.. الرواية هي ما تبقى أمام العجز من قدرة.. بل ما يؤكد أن الذي يحدث في الخيال قد يكون أهم مما حدث بالفعل في الواقع" ص127.

نص "دموع باخوس" أقرب إلى "جسد روزالي" "الموديل"، حيث لا تنفصل لحظة الإبداع عن لحظات الحياة، ولا المتعة عن اللذة (الجسد - الكتابة)، وهو أيضا شبيه بالتشكيلي سندي شرمان إذ جعل نفسه موديلًا لذاته.. في النهاية، يجعلنا السارد داخل متاهته البليغة لا داخل تفاصيل وعوالم النص الروائي، ولا تبعا لتوافقات الخطاب الثاوي، بل يتجه إلى جعل "الرواية" موضوع روايته هي أيضا تحتاج إلى من يكمل تفاصيلها، تحتاج لمن يرفع "الحجاب" ص311. إذ "لكل منا روايته، ولا أحد يكتب رواية أي أحد، من لم يكتب روايته بنفسه لا رواية له" ص309. لذلك يتساءل السارد في نهاية النص "من أكون أنا في كل هذا السديم؟" وداخل المتاهة ذاتها أنتساءل كقراء أين نكون الـ "نحن" من هذا الذي أمامنا؟؟ حيوات تتجاور بعناية، تحكي غريبتها وتشظيها.. من داخل غريبتنا وغربة النص الذي يبحث عن يكتبه؟؟ أو من يتممه؟؟

الكتاب الذي صدر على دار أمنية بالبيضاء (مشروع كان قد أطلقه مسرحي آخر هو عبد اللطيف نذير)، يمثل في نظرنا على الأقل مبحث افتتاح حقيقي لتداول الخطابات، ومحاولة لتأصيل خطاب مسرحي منفتح ومتعدد، يتجاوز هجنته وتغريبته، في أفق الوصول إلى تحقيقه الجمالي. رغم أن كتاب الباحث محمد أبو العلا يقدم صوتا أصيلا في المشهد النقدي المسرحي، خصوصا في مرحلة بدأنا نتجه لتفعيد خطاب مسرحي يعي خصوصيته. كما يشكل إضافة جديدة بعد كتابه اللغات الدرامية، والذي قدم للنقد المسرحي صوت ناقد يعي آليات النقد ويدرك خصوصية الممارسة المسرحية المغربية.

5 - محمد أمنصور، دموع باخوس، 2010

يمكن أن تشكل رواية "دموع باخوس" (منشورات الموجة، الطبعة الأولى 2010)، استثناء في تناول الموضوع الأساس، وذلك إذا ما افترضنا أنها مشروع "رواية حول جنس الرواية". "دموع باخوس" أو دموع "فدوى بنحلام" المعروفة اختصارا بـ "روزالي". تدعونا إلى التفكير في كيف نكتب نصا يتحدث عن "فن السرعة" الحياة بواسطة "فن البطء" الرواية؟؟ لكن، في نفس الآن فهذا النص المركب بمحكيات تنمو بشكل متواز يجعل تفكيرنا منصبا حول "فن الرواية" ذاته. ولعله رهان دفع "محمد بن محمد أو مالك المكنى أمنصور" "الله وليه" يكتب هذا "السفر" الذي اختاره أن لا يكتمل، فهو أشبه بنص "منزل البهلوان" تكفي الأسئلة أحيانا لنسائل العالم!.. كما تكفي حادثة اختفاء "باخوس" كي يماثل اختفاء "حكاية" يجد السارد نفسه مرغما على إتمام تفاصيلها.

يحكيه لشخصية يسمها بدقة "علاء تمال" عار لملك ضائع" ص 64. وربما لهذه الاعتبارات تلتصق "الرواية" بـ "باخوس" الضائع (ة) ..

في دموع باخوس استقصاء للمغرب الحديث، استحضار "سنوات الجمر والرصاص" و "الخزن" وتجربة الصحافة المستقلة.. إن الرواية، عموما، تقدم رؤية راديكالية للأشياء، وترتد إلى الماضي بسخرية سوداء. لا ترتبط بالراهن إلا في حدود سؤال النص الروائي.. وهي هنا تقوم بتصريف مواقف باقتصاد كبير. إذ تظل حكومة بهذه الرغبة "للإرادة" وبعثية الأشياء بحس التشكيك؛ القلق الأنطولوجي الذي ينصهر فيه السارد بصوته الداخلي مع شخصه مع أسئلته، لينتهي به "المأل" إلى "طقس باخوسي عجائبي يوازي ما يسميه بـ: "الكتابة الروائية هي فن الاستحالة والحرية واللعب.. ما تبقى أمام العجز من قدرة" ص 127.

ألسنا، بصدد، "حجاب آخر" للقارئ يحتاج إلى من يهتكه. ولا أدعي أنني جرت على ذلك خشية أن أفوت علي "لذة الخلود" التي تمنحها لنا قراءة "رواية جميلة". أتراني لم أفعل!!..

6 - عبد الحميد جماهري، بنصف

معنى فقط، 1991.

صدر ضمن منشورات وزارة الثقافة، ديوان للشاعر عبد الحميد جماهري "بنصف معنى فقط" يقع في 58 صفحة. وهو الديوان الثاني بعد "مهن الوهم" الصادر عن دار قرطبة بالدار البيضاء/1991. يضم الديوان خمسة قصائد:

بنصف معنى فقط

مدارات ثابتة

انتحارات

من (الوصية - 8 إلى 80): (القرية التي عبت إليها غير معلن بشكل رسمي، النهر الذي يضمن حمل البول المقدس إلى مصبه الكوني في المحيط الأطلسي، هاتف المرحوم يدلي باسم امرأة تدعى روزالي، كيف تسقط المستشقرات في الفخ الجمالي).

إلى (منزل البهلوان - 81 إلى 198): (الرسالة ذات النبرة الأمرة المتخفية، الشقراء الأمريكية التي تعقبت خطوات الملكة كيلوباترا، الرجل الذي تنكرت له إيميلي بعد عودتها إلى أمريكا، فصل ثالث من رواية منزل البهلوان غير مكتوب..)

إلى (السر المحجوب 199-311): (ضحية النظام الذي لا يميز بين الليف والزرواطة، التنازل الطوعي عن الانتقام الذي لم يجلب التعويض، الإمبراطور الذي يتسلى ببهلوان يركب حمارا عكس الاتجاه الصحيح، امرأة من سلالة الباخيات)

انتهاء ب (دموع باخوس - 1 إلى 314): (الوصية، منزل البهلوان، السر المحجوب) هذا التوزيع له ما يبرره على الأقل في جانب البناء الروائي، لكنه يدفعنا إلى التساؤل وهي رغبة دفينة لنص "دموع باخوس" هذا "السفر" ويطرحها السارد تصريحاً في قوله:

"ما هذا الذي أقرأ؟ كيف يحدث هذا؟ من كتب هذا الكلام؟ هذا جنون.. أأكون كتبت هذه الحكاية دون علم مني (...). حكاية عن تمال الإله باخوس المسروق؟ تمثالي أنا؟ وحكايتي أنا! بل قصة حياتي أنا!.." ص 126.

على هذا الأساس ظل السارد يبحث عن مشروع "رواية" - "حكايته" التي تكلف "سارد" "علاء" بإتمامها، مع أنه يعود للتشكيك قائلاً: "باخوس.. ليس مجرد كلمات تطلق عليها أنت رواية" ص 130. وهو هنا يتحول لناقد لما

فستان بالأزرق والحجر

عنك لا عن الحب

يصدر الديوان الثاني بعد مرور عشرين سنة على إصدار الديوان الأول "مهن الوهم" وهي فترة زمنية طويلة قياسا بتجربة الشاعر عبد الحميد جماهري الذي ينتمي لجيل شعري يشكل مرحلة انتقالية أساسية في تاريخ تشكل القصيدة المغربية الحديثة. الجيل الذي فتح جربة القصيدة المغربية على آفاق قصيدة النثر بكل حمولاتها المعرفية والدلالية. وهو ما أعطى زخما لافتا لهذه القصيدة في تلمس سماتها وخصوصيتها. قصيدة لا تستكين لنموذج حوارية في الإنصات إلى تفاصيل العالم وللومي. لا ترفع لواء نموذج ولا شعارات كبرى. بقدر ما ترسخ بصخبها الشعري عمق الحراك الذي مس عمق التجربة الشعرية حينها.

يأتي الشاعر عبد الحميد جماهري من هذا المسار المختلف. ومن سرب جيل حارب طواحين التعقيد والسنن الثابتة. لذلك أعلن تمرده في مهرجان سلا الشعري وانتهى في مهرجان قصيدة النثر الأول الذي نظم بالجديدة برعاية الشاعر الراحل عبد الله راجع. والفاص محمد عزيز المصباحي. مما أسفر عن الإرهاص بتكون كيان شعري مستقل.. بعدما أعلم مشروعه الثقافي المستقل من خلال منابر كانت حينها. أوراقا علنية لخاض شعري مختلف (الغارة الشعرية. البحور الألف...). جيل جرب حروبه الصغيرة. أعلن تمرده على المقدسات النصية والشكلية سعيا إلى فتح أفق مختلف للقصيدة المغربية الحديثة في لجة رهانات التحول والمغايرة.

تظل هذه القصائد معلنة خصوصيتها كلما تأخر الإعلان عن صوتها المفرد. ومدركة. عن قصد. مفارقات ما يطرحه السياق الشعري

في المغرب من أسئلة وحتى سمة "الشباب" التي ميزت هذا الجيل أمست متجاوزة. فهم اليوم في مقدمة المشهد الشعري وإن انحلت المسافات وأضحى كل شاعر يرسم لنفسه مسارات متشعبة. بل حتى المنجز النصي أمسى متفاوتا الحضور.

"أن تكون إنسانا

شيء خطير

فعلا" ص7

على هذا الأساس. يفتح الأفق الشعري لديوان "بنصف معنى فقط" الجرح الإنساني وتشظيه. إذ بهذا العمق الأنطولوجي يرسم الشاعر جزءا من سيرة الكائن في مواجهة الخراب الذي يحيط به.. ويعمق هذا المنحى في قصيدة "قفازات من ربح" حين يرسم بورتريهات خاصة لما وسمهم ب"موظفو الحقيقة" وللرجل الحزين الذي يرقب "مرا هادنا إلى أعماقه" حيث ينفلت النص الشعري كما يرسم الخسارات التي تسم هذا العالم.

في قصائد "بنصف معنى فقط" تشريح للجرح الإنساني في استعاراته الدالة المنفتحة على تلك الصور التي تجعل الشاعر رجلا حزينا يلتفت إلى الأعماق واللانهاية محاولا للممة ما تبقى من هشاشة. وألق الحياة ليعيد للكائن جزءا من صوته..

أنا وحيد بلا مرآة

سجين أجفاني كأعمى

أقصى حريتي النسيان" ص49

"وحيدي دائما. كفكرة على الأرض" ص47.

في عزلته المتفردة. يفرد الشاعر تفاصيل متشظية لعالم يحكمه أناس يهربون الأمل. لذلك حفر قصائد الديوان سوداوية مضاعفة لهذه التفاصيل. لاشيء يبحث عن الطمأنينة. يلتجئ الشاعر إلى أصدقائه الشعراء: بول

جدا. واللافت أن النقد السردى في المغرب ظل يحترس من هذا الجنس الإبداعي وكأنه "ضمير منفصل لا يستحق أن يكون" في حين، يعتبره اليوم الكثير من الأسماء الفاعلة في المشهد القصصى المغربي "ضمير متصل بالعالم اليوم وغدا. هنا والآن" وكأنه فعل حدائى مستمر في الزمن. رغم أن ق.ق.ج "جد محتالة على الزمن" إذ أنها "لحظة خاطفة تميل إلى إثارة الإحساس بالمفارقة في كل شيء.

في مجموعة حسن برطال "صورة على نسق JPG/2010" خاور القصة القصيرة جدا الشبكة العنكبوتية بكل تفاصيلها. ويبدو لافتا أن هذا الجنس قد استفاد من دخيرة الأنترنت، بل لا يمكن أن نفترض وجود هذا الجنس الإبداعي بمعزل عن هذا الفضاء الافتراضي. حيث يتحول كل شيء إلى لغات هجينة. وظلت قصص المجموعة وفيه لمرجعياتها الثقافية والاجتماعية وحتى الأيديولوجية. لكن تصريف هذه الأنساق يخضع لضوابط القصة القصيرة جدا وجمالياتها. ف "فلسطين وناجي العلي والشهيد" الى جانب "مهرجان، حاملي الشهادات، برلمان". كلها مواضيع تحمل على جهاز لإصاقها على نمط JPG أي كصور لا كلمات "وورد". فهذه الأخيرة تسعفنا في التفكير على أننا أمام نص سردي بنسقه المعروف. أما الصورة فتظل منحازة إلى مرجعيات أخرى. وكأننا في مجموعة حسن برطال نعبر إلى رقمنة داخلية. صحيح لا تظهر كمظهر بصري، بقدر ما تخفي حمولاتها المعلوماتية على مستوى الدلالة.

ولعل حضور قصة "صورة على نسق JPG" كمدخل وفاحة القصص ما يسعفنا في الحضور إذ تطالبنا هذه القصة ب"ربط اتصالنا على صبيب عال" تليه رغبة ثانية "فك الارتباط" نظرا لانقطاع الربط بالأنترنت. فهل

أيلوار، رنيه شار، أحمد بركات... كي يوزع عليهم ما تبقى من أمل الكتابة في أن تصيغ حياة ما ل"إنسان" فعلي.

وكاننا أمام "أنسنة" شعرية طافحة تحاول أن تصيغ أفقها من داخل الخراب. لكن، في النهاية، يظل قدر الشاعر الوحدة. في أن يعيشها كفكرة على الأرض مشكلا معرفتها ودلالاتها وعواملها الشعرية. إذ من الأفضل أن يزرع..

"حياة أخرى

شجرة في كتاب" /ص51.

"بنصف معنى فقط" ديوان الشاعر عبد الحميد جماهري في مديح الأرض التي تستحق الحياة. وهو أيضا صورة مصغرة لشجون الذات المثقلة بانتكاسات وجراحات الخراب، مادام العالم أعلن إفلاسه مبكرا. ومادامت فظاعته مازالت مستمرة. لذلك يعلن الشاعر حكمته الأبدية "قصيدة بلاهة": أن تظل القصيدة الصراخ الوحيد ضد هذا العدم. لعلنا عرفنا الآن لم هو، دائما، حزين؟؟...

7- حسن برطال، صورة على نسق، JPG، 2010

اختار القاص جنسا إبداعيا رثيقا ومقاوما لأي تعريف ممكن. إن مجاميعه: "أبراج/2007"، (قوس قزح/2009)، "صورة على نسق JPG" مجموعة قصصية، منشورات وزارة الثقافة. ظلت وفيه لنفس الجنس الإبداعي أي القصة القصيرة جدا والمعروفة اختصارا ب "ق.ق.ج" وكأنها تحتاج إلى مزيد من القصر حتى في التعريف الاصطلاحي و الأجناسي.

نحن أمام قاص ظل وفيل لاختياره الإبداعي الوحيد، يراكم من خلاله متنا قصصيا قصيرا

على اللاكتمال. وهو ما يبين أن الصيغ التركيبية للمجموعة تخضع لنظام خاص يتكرر باستمرار. ويقوم على الاستدراكات، والتكثيف الشديد. إن استراتيجية المجموعة الدلالية تختصر، إلى أبعد حدود، في حقول موضوعاتية محددة تسرد تبعا لتنويعات القصص (P.C). دردشة. الكلام... ويقابل هذا التنويع، حرص على عنصر المفارقة من خلال اللعب اللغوي:

هبل (ص12): 1- نحت تمثالا لزوجته..
2- لكن، {فقره} باع هذا النصب التذكاري الجميل.

3- أما {غنى غيره} فاشتري منه النسخة (الأصلية) في نفس اليوم...
وهو نموذج يتكرر كلما اتجه النص القصصي إلى إثارة حالات إنسانية أو أحيانا من خلال الحرص على استنباط دلالات داخلية من خلال بنية الجملة ذاتها:

فحص مضاد {13}: - أكد التقرير الطبي على أن (العلة) في حروف (لغته)...
أو من خلال خلق موتيفات صغرى، عبارة عن تعريفات أو بورتريهات دالة: الشنفري(ص18): (صعلوك) تأبط ميزان (الحرارة)...ليقيس درجة (شهره).../.

عموما يواصل القاص حسن برطال ما بدأه في مجاميعه السابقة، فهو وفي للكتابة في "جنس إيداعي" زئبقي لازال موضوع جدال في المشهد النقدي. وما زال يثير العديد من الأسئلة. "إخلاص" يسهم في إزالة الكثير من نقط الالتباس، بحكم انحياز القاص لخلق تراكم على مستوى المنجز. وهذا يظل رهانا إيجابيا حافزا على القراءة.

هي دعوة إلى الخروج من المجال الافتراضي ومن عوالم الشبكة العنكبوتية إلى عوالم الكتابة الإبداعية حسب آليات تواصلها التقليدية العادية؟

لل قصة القصيرة جدا قدرة على التحلل من "وسائط اتصالها" المعتادة وبما أننا أمام صور على نسق JPG، تتكرر باستمرار في المجموعة، فإننا نواصل قراءة باقي قصص المجموعة من خلال منظورين: الأول تحكمه البنية، فمادامت القصة أساسا لا تنفصل على باقي الأجناس الإبداعية، وبما أن النقاد لا يخفون هجنتها وصعوبتها الأجناسية فإننا نقرأ نصوص المجموعة من بوابة خصائصها وسماتها النقدية. أما المنظور الثاني فتتحكم فيه، على افتراض أن "ق.ق.ج" جنس إيداعي بالغ التعقيد و التجريب، وهنا مكمّن فهم هذه العلاقة المتبسة بين مجموعة القاص حسن برطال وعوالمها الافتراضية والتي تتقاطع بشكل كبير، كما أن التقاطع الحاضر بين القصة القصيرة جدا والشعر تطرح أكثر من مستوى سواء من خلال عنصر الإيحاء أو التكثيف، أو من خلال التسمية ذاتها "قصيدة الومضة".

ولسنا هنا للبحث عن "هوية" للقصة القصيرة جدا، بل إننا نحاول أن نتلمس من خلال مجموعة القاص حسن برطال بعضا من سماتها. كما أننا أمام تراكم مغربي في هذا الباب، ومن باب التساؤل يمكننا محاولة معرفة هل ثمة خصوصية لافتة للتجربة الكتابة في المغرب؟

جل قصص "صورة على نسق JPG" تبدأ بالفعل: تطوع، حكموا، ينام، عاد، دخل، جلس، قرع، دق، نحت، أعطى، يخرج، طلب، بنى، رمت، ترك، اقتحم، اختار، تقدم، جلس، سمع... وتنتهي بنقط حذف (...). بوصفها علامات دالة

8 - مصطفى علي، ظاهرة المحلية في السرد المغربي، 2011.

ضمن سلسلة (الأربعة)، صدر مؤخرا كتاب "ظاهرة المحلية في السرد المغربي" لمصطفى علي، عن مطبعة الأمنية، بالرباط 2011، في 348 صفحة، من القطع الكبير. والكتاب هو حفر عن خصوصيات المجتمع المغربي، المشخصة جماليا في نصوص القصاصيين المغاربة الرواد، وخاصة لدى أحمد بناني وعبد الكريم غلاب وأحمد عبد السلام البقالي ومحمد الخضر الريسوني ومحمد اشماعو، الذين ركز كل منهم على تناول موضوعات مستقاة من العالم المحلي الضيق العتيق لمدينته، في إبحار ملح داخل العلائق البشرية الاجتماعية والثقافية والاقتصادية وعبر البيئة والطبيعة الخافتين بالمدينة، وذلك عبر قسمين اثنين أحدهما نظري يعمق البحث في الظاهرة مفهوما ونزعة وجليا إبداعيا، والثاني تطبيقي؛ تم فيه الوقوف على تجليات الظاهرة المحلية فيما كتب من سرد عن مدينة فاس، وخاصة لدى أحمد بناني في مجموعته (فاس في سبع قصص) وعبد الكريم غلاب في روايته (دفنا الماضي)، وفيما أبدعه أحمد عبد السلام البقالي من قصص حول مجتمع مدينته الصغيرة أصيلة، في مجاميعه القصصية الأولى: (قصص من المغرب، الفجر الكاذب، يد المحبة)، وفيما كتبه محمد الخضر الريسوني في مجموعاته الثلاث (أفراح ودموع، صور من حياتنا الاجتماعية، ربيع الحياة) عن مدينته تطوان، وكذا في مجموعة (قدر العدس) محمد اشماعو بالنسبة لمدينته سلا. ورغم احتفاظ كل من هؤلاء الرواد بمعالجة خصوصيات مدينته وعناقتها حصرا، إلا أن

هناك قاسما مشتركا يتكرر لدى كل منهم، ونعني به وضعية المجتمع المحلي المغلق بين الاستقرار والاطمئنان من جهة، والاستماتة في تحصين ذاته والدفاع عن ثوابته أمام حركة التحديث التي داهمته مع مجيء الاستعمار الغربي من جهة ثانية.

وفي الكلمة المثبتة على ظهر الغلاف الأخير من الكتاب، يشرح المؤلف طبيعة الموضوع ودواعي الخوض فيه، على الصورة الموالية: ((لقد كان الإنتاج السردى الذي أبدعه الكتاب المغاربة باللغة العربية، من بين ما تعودنا رصده قراءة ومتابعة منذ مرحلة الدراسة الثانوية في بداية الستينات من القرن الماضي، وطالما شعرنا أن هنالك بهاء خفيا ذا جاذبية شيقة يحفزنا إلى قراءة نصوص عبد المجيد بن جلون وعبد الكريم غلاب وأحمد بناني وعبد الرحمن الفاسي ومحمد الخضر الريسوني وأحمد عبد السلام البقالي وغيرهم، علما بأننا كنا ندرك أن هذه الأعمال كانت قاصرة جماليا مقارنة مع ما نقرأه من سرود أجنبية، لاسيما وأن أسماء من مثل جيمس جويس ومرسيل بروسست وفرجينيا وولف وفرانز كافكا وإرنست همنجواي ووليم فولكنير وتوفيق الحكيم وجيب محفوظ وأضرابهم... كانت تملأ الساحة الأدبية وتشغل المتلقي بإبداعها الرصين وصيتها المنتشر المدعم بقوة الإعلام. ثم بدأت شفرة تلك الجاذبية السرية الساحرة تتكشف لنا شيئا فشيئا، وفطنا في النهاية إلى أن ذلك السر لم يكن سوى هذا الحرص من أولئك الكتاب المغاربة، النابع من الحب والإشفاق، على تصوير الفضاءات المحلية بنكهتها المحبة وخصوصياتها الأصيلة وشخصياتها النمطية الطريفة، مما يكون واقعا حميميا مألوفنا لدينا، لأننا كنا جزء منه نلبسه ويلبسننا، نعيشه

بمختلف توجهاتها ومناحيها ومغازيها. ومن ضمنهم نذكر أساسا علال الفاسي وعبد الله إبراهيم وعبد الله كنون وعبد العزيز بنعبدالله ومحمد الحبيب الفرقاني. وبموازاة مع ذلك انفتحت المجلة على طاقات جديدة افترشت تدريجيا مدر الكتابة إلى أن أضحت لها وزن في الميدان الثقافي. ومن ضمنها نكر عبد القادر حسن وأحمد صبري ومحمد برادة وسالم الدمناتي وعبد الجبار السحيمي ومصطفى المعداوي.

وما يبين أن مدير مجلة "رسالة الأديب"- التي كان يصدرها باسم "جمعية الأديب" في مراكش- كان واعيا بتحقيق مشروع ثقافي هو تصدير العدد الأول بافتتاحية هادفة وبناءة موسومة بـ "خطتنا". وفيها رسم الخطة التي ينبغي أن تسير عليها المجلة سعيا إلى تحقيق جملة من الأهداف يمكن أن نجملها فيما يلي:

- الحاجة إلى فعالية ثقافية مبدعة تناشد قيمة الحرية في قيمتها العلمية ومدلولها الإنساني. وتروم زرع معاني السمو والنبالة في فكر الناس ومعاملاتهم وذوقهم، وتحفزهم على رفض روااسب الاستعمار واكتناه مواقع أخطائهم وتجسيم أدوارهم.

- حفز الأديب على الاضطلاع برسائله (وهذا هو سبب تسمية المجلة بهذا الاسم) الرهيبة حتى يجمع الطاقات الحية وإمكانات الإبداع وقوى الضمير والوجدان لخدمة الوطن وبناء حضارة عصرية "قوامها الإنسانية الصميمية، وأساسها الفكر والسر الحر، وركيزتها العلم والمعرفة، وقيادتها الضمير الحي والوجدان الشريف، وغايتها الجمع بين جمالي المادة والروح".

- تجلية قيم الإسلام الروحية، وأسسها الفكرية، مترفعة عن شوائب الرجعية والجمود.

ونعائشه بكل مشمولاته داخل المجتمع المغربي، وقلما نجد له صدى في المبدعات الأدبية والفنية المختلفة. ومن ثم وعينا أن الأمر يتعلق بظاهرة معينة يشترك فيها لأسباب محددة معظم القصاصين المغاربة خلال الفترة المدروسة في هذا البحث. لم تكن إلا ظاهرة المحلية فيما كانوا يجترحونه من سرد سواء كان قصة أم رواية.)

9 - صدور المجموعة الكاملة

مجلة "رسالة الأديب"، 2011.

أحدثت كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط العمادة سلسلة "ذخائر المكتبة" حرصا على إعادة نشر ما تحفل به خزنة الكلية من وثائق ومخطوطات نادرة وكتب ومجلات قيمة، وسعيا إلى رد العجز على الصدر وتعزيز الذاكرة الثقافية المغربية وصيانتها من آفات التلف والضياح والنسيان. انخرطا في هذا المسعى العلمي النبيل أصدرت الكلية المجموعة الكاملة في تسعة أعداد من مجلة "رسالة الأديب" التي كان يديرها ويشرف عليها الشاعر الراحل محمد الحبيب الفرقاني خلال الفترة الممتدة من يناير 1958 إلى ماي 1959. وما يلفت النظر أن أعداد المجلة صورت (المسح الضوئي) بطريقة مهنية حتى يأخذ القارئ فكرة عن طريقة إخراجها (توزيع الأركان والمواد المتنوعة، وإدراج الإعلانات الإدارية والتجارية والصور، والانفتاح على مختلف مكونات الأدب وأصنافه)، ويستجلي، في السياق نفسه، قدرتها على مواكبة الحراك الثقافي والاجتماعي والسياسي المغربي إبان فجر الاستقلال. وقد أدت المجلة، رغم قصر الفترة الزمنية، دورا هاما في التعريف بإسهامات ثلة من المفكرين والكتاب المغاربة وبيان دورهم في إرساء دعائم الثقافة المغربية

ومن الأسماء التي حظيت بعناية المجلة بالنظر إلى قيمتهم العلمية وصداهم المعرفي الواسع نذكر أحمد زكي وحسين فوزي وعمر فروخ وعبد العزيز الأهواني وطه حسين.

ظهرت في المغرب الحديث سلسلة من المجالات من قبيل دعوة الحق، والبيئة، والتربية والوطنية، والمعرفة، والأنوار، والمغرب الجديد، والسلام والسلام المصور، والأنيس، والمعتمد... الخ. وقد ساهمت، رغم قلة الإمكانيات وتواضعها، في مواكبة التحولات الاجتماعية والثقافية الكبرى، وصقل المواهب وتحسين أدائها. وما أوجنا اليوم إلى مثل هذه البادرة التي أقدمت عليها كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط حتى ندعم مخزون الذاكرة الثقافية المغربية، ونحميه من الضياع والقرصنة والتزييف، ونيسر سبله للأجيال الصاعدة حتى تستفيد من معينه الدَّفَاق ورقيق زهره، وتستلهم روح المواطنة الصالحة "في بناء مجتمع نظيف قوي متماسك تسود أركانه المساواة والعدالة".

والعمل على بعث أمجادنا الفكرية والعلمية والسياسية والأدبية، وإبراز الحضارة المغربية-الإسلامية.

وعلاوة على اهتمام المجلة بالشأنين الأدبي والفني، اعتنت بالبعد القومي العربي وبمشاكل المجتمع وقضاياها الاجتماعية والسياسية، وواكبت مسيرة تحرير المرأة المغربية، وحفزت الكتاب المغاربة على الانخراط في إطارات دفاعا عن وضعهم الاعتباري والرمزي (على نحو الدعوة إلى تكوين رابطة أدباء المغرب في العديدين الأول والثاني)، وأسهمت في تطوير المقالة الأدبية وتخليصها من أثقال الصناعة وزخرفها التي كانت تحول دون تفاعل المواطنين مع محتوياتها، واستثمرت توطد العلاقة الثقافية بين مغرب العالم ومشرقه لمواكبة إسهامات الكتاب المرموقين والتعريف بها أو إجراء استجابات مع أصحابها كلما أتيحت لهم فرصة الاضطلاع بزيارة علمية للمغرب.

دعوة للمساهمة في العدد القادم من مجلة الثقافة المغربية

المحور : حصاد الثقافة والإبداع في المغرب في العقد الأول من الألفية الثالثة

يتجه هذا المحور لإجراز عمليات في تشخيص الرصيد الذي ركبه الفكر المغربي والفنون المغربية خلال العقد الأول من الألفية الثالثة. وذلك في تفاعل مع مختلف العوامل والمؤثرات التي صنعت للثقافة المغربية موضوعاتها وطرورت الحساسيات الجمالية المصاحبة لفنون الإبداع.

أما الموضوعات المقترحة للبحث والكتابة فتتناول المجالات الآتية :

الفكر المغربي المعاصر. اتجاهات وقضايا ومفاهيم.

الثقافة السياسية وتفاعلاتها مع متغيرات مطالع الألفية الثالثة.

الكتابة الاجتماعية وأشكال تطور المقاربات والمنهجيات في البحث ..

الحساسيات الفنية والجمالية في التشكيل المعماريين.

الشعر المغربي اليوم. أسئلته. تجاربه وأفاقه.

السرديات وألوانها الجديدة في الإبداع المغربي.

الثقافة الرقمية. مسارات جديدة في الكتابة والإبداع والتواصل.